

ज्ञानपीठ-लोकोदय-ग्रन्थमाला-सम्पादक श्री नियामक
श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन, एम० ए०
~~~~~

प्रकाशक  
अयोध्याप्रसाद गोयलीय  
मन्त्री-भारतीय ज्ञानपीठ  
दुर्गाकुण्ड रोड, बनारस

~~~~~  
प्रथम संस्करण
१९५५ ई०
मूल्य ढाई रुपया
~~~~~

मुद्रक  
पं० पृथ्वीनाथ भार्गव,  
भार्गव भूषण प्रेस, बनारस

डा० विश्वनाथप्रसाद

एम० ए०, पी-एच० डी० (लन्दन)

को

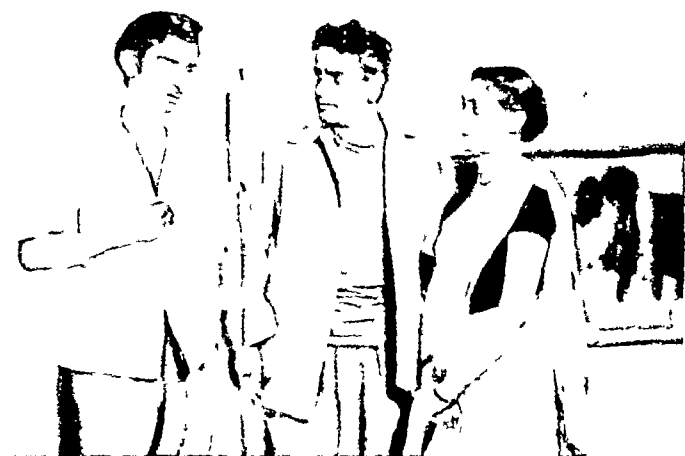
सादर







अभिनेता एक नाटक प्रसारित करते हुए



अपनी पार्टीके दो सदस्योंके साथ अभिनेता पृथ्वीराज कपूर  
एक नाटक प्रसारित कर रहे ह। पीछे प्रस्तुतकर्ताका  
छोटा कमरा दिखाई पड रहा है ।

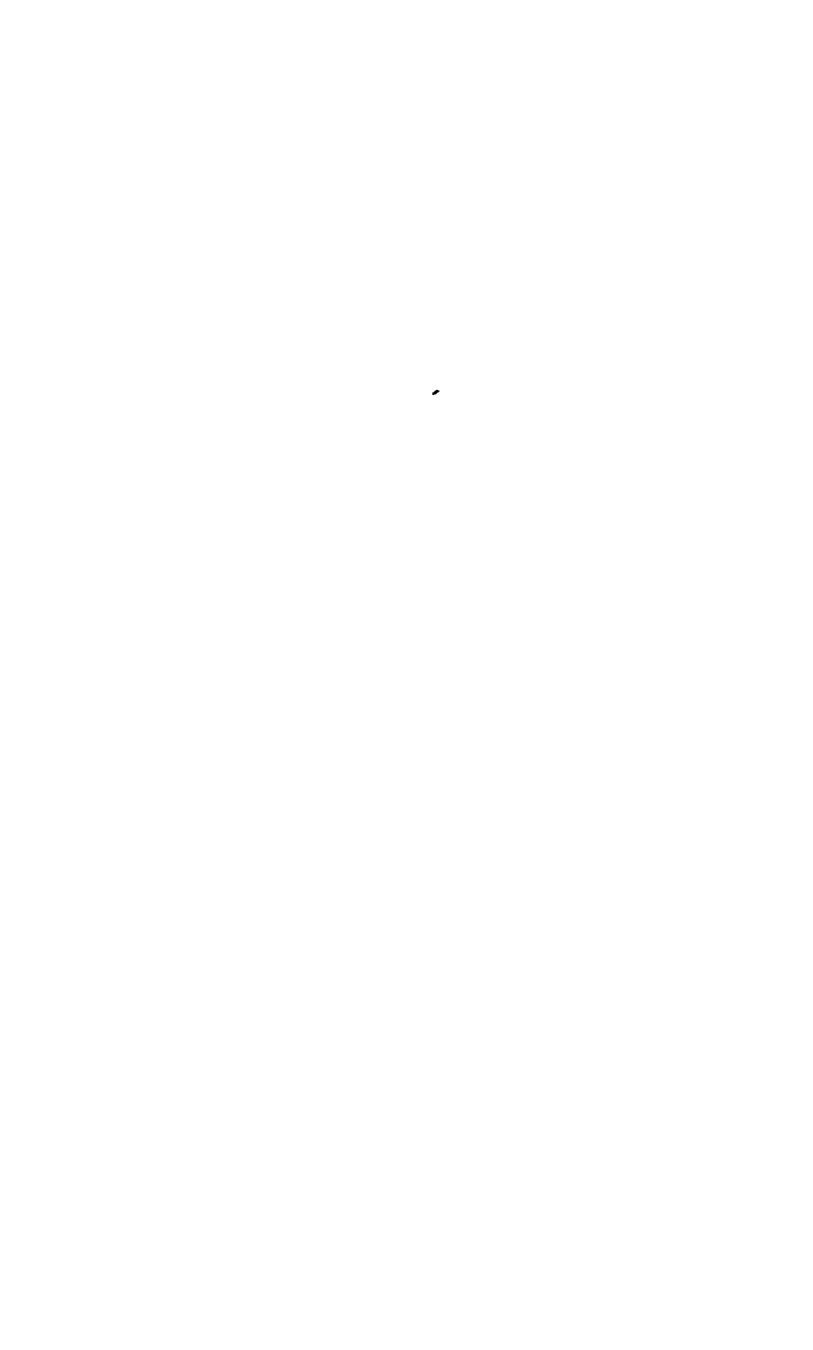
# विषय-सूची

- ध्वनि-नाटक या रेडियो-नाटक ?  
रगमच-नाटक और रेडियो-नाटक  
रेडियो-नाटक नीमाए और नभावनाए  
रेडियो-नाटकके उपकरण  
रेडियो-नाटकके प्रकार  
रेडियो-नाटक  
रेडियो-रूपक  
रेडियो-रूपांतर  
    (क) रगमच-नाटकोके  
    (ख) कहानियोके  
रेडियो-फंटेसी (अतिकल्पना)  
मोनोलॉग (स्वगत-नाट्य)  
नगीत-रूपक  
सलकियाँ  
रेडियो-रगमच  
टलिविजन-नाटक रेडियो-नाटक

## परिशिष्ट

- सघर्ष (रेडियो-काव्य-नाटक)  
वे अभी भी क्वारी हैं (रेडियो-फंटेसी)  
महायक ग्रथोकी सूची





## अपनी बात

सन् १९४८ की बात है। पटनामें नया-नया रेडियो-स्टेशन खुला था। अभिव्यक्तिके उच्च नये माध्यमकी और आण्टि होना स्वाभाविक था। रेडियो-सेट पर अपनी रचना और नाम सुननेकी मनमें तीव्र आकांक्षा जगी। मोना, नाटक लिखूँ, लेकिन महंगा समझ न सका कि रेडियो-नाटक लिखने का ढंग क्या है। हिन्दीमें कोई पुस्तक न थी, जिससे इस दिशामें सहायता मिलती, और अपने यहाँके अन्य लेखकोंके लिए भी यह माध्यम नया ही था। फलतः मुझे इन विषय पर लिखित अंग्रेजी पुस्तकोंकी शरण लेनी पड़ी। मैं समझता हूँ, इतने दिनों बाद भी स्थितिमें परिवर्तन नहीं हुआ है। अभी भी हिन्दीमें कोई ऐसी पुस्तक नहीं है, जो रेडियो-नाटक लिखने के आकांक्षी व्यक्तियोंको उचित मार्ग बतला सके। अनेक लेखकोंसे बात-चीतके प्रसंगमें भी मैंने यह अनुभव किया है कि वे रेडियो-नाटक लिखना चाहते हैं, पर पथ-प्रदर्शनके अभावमें नहीं लिख पाते। यदि हिन्दीमें इस विषय पर कोई पुस्तक होती, तो उन्हें पर्याप्त सहायता मिलती। यह पुस्तक इसी दृष्टिमें लिखी गयी है।

पुस्तकको सब प्रकारसे उपयोगी एवं व्यावहारिक बनानेका प्रयत्न किया गया है। अंग्रेजीमें इस विषयपर जो उपलब्ध सामग्री है, उसका पूरा उपयोग किया गया है। ऐसा करना उचित भी था, क्योंकि अंग्रेजीमें रेडियो-नाटककी टेक्नीकका काफी विकास हो चुका है। पुस्तकको व्यावहारिक बनानेके लिए मैंने लगभग आठ वर्षोंके अपने रेडियो-नाटक-लेखन के अनुभवका भी उपयोग किया है।

तथ्योंको स्पष्ट करनेके लिए पुस्तकमें पर्याप्त उदाहरण दिये गये हैं। कुछ उदाहरणोंको एकसे अधिक बार देनेकी आवश्यकता पड़ी है, पर पुनरुक्तिसे बचनेके लिए ऐसा नहीं किया गया है, केवल आगे आनेवाले



उदाहरणोंका निर्देश कर दिया गया है। अतः पाठकोंकी सुविधाके लिए यह उल्लेख कर देना उचित जाना जाता है कि पृष्ठ ३० में निर्दिष्ट उदाहरण पृष्ठ १०६ में और पृष्ठ ३१ में निर्दिष्ट तीन उदाहरण क्रमशः पृष्ठ ८६-९१, ५२ और ६५-६६ में दिये गये हैं। इसी प्रकार ३२, ३८, ४१, ५२, ५४ और ५७ पृष्ठोंमें निर्दिष्ट उदाहरण क्रमशः पृष्ठ ४६, ७७, १०४, ७८, ७८ और ११४-११५ में देखे जा सकते हैं। उदाहरण लेखकने अपनी ही रचनाओंसे दिये हैं, जहाँ अन्य किसी लेखककी रचनासे उदाहरण दिया गया है, वहाँ उसका उल्लेख कर दिया गया है।

पाठक रेडियो-नाटकके स्वरूप-विधान एवं प्रकारोंमें भलीभाँति परिचित हो सकें यह सोचकर मैंने परिशिष्टमें अपने दो रेडियो-नाटक, 'सवर्ण' और 'वे अभी भी क्वॉरी हैं', अपने संपूर्ण रूपमें दे दिये हैं। मैं यह कहनेकी धृष्टता नहीं करता कि ये नाटक आदर्श हैं, पर इतना अवश्य है कि ये केवल रेडियोको दृष्टिमें रखकर लिखे गये हैं, और रेडियो पर सफल रहे हैं। यों तो रेडियो-नाटकका कोई एक निश्चित स्वरूप नहीं है (उसी तरह, जिस तरह कहानी और उपन्यासका कोई एक निश्चित स्वरूप नहीं है) वह प्रत्येक लेखककी प्रतिभा और सूझके अनुसार बदलता रहता है, मुझे आशा है कि परिशिष्टके नाटकोंसे पाठकोंको रेडियो-नाटकका स्वरूप-विधान समझनेमें सहायता मिलेगी।

नाटक एक सृजनात्मक कृति है, और प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार ही उसकी रचना कर सकता है। कोई पुस्तक वह प्रतिभा नहीं दे सकती। पर सृजनात्मक प्रतिभाके रहते हुए भी साहित्यके कहानी, उपन्यास नाटक आदिके कला-विधानमें परिचित होना आवश्यक है, तभी सफल कला-कृतियोंका निर्माण हो सकेगा। प्रस्तुत पुस्तक उन्हीं व्यक्तियोंके लिए है, जिनमें नाटकके लिए अपेक्षित प्रतिभा पहलेमें है, और जो रेडियो-नाटकके कला-विधानमें परिचित होना चाहते हैं।

आशा है, रेडियो-नाटक लिखनेकी इच्छा रखनेवाले व्यक्ति तो इस

पुस्तकमे लाभ उठाएंगे ही, हिन्दीके नामान्य पाठकोमे भी इतसे रेडियो-नाटकोंके प्रति अभिगच्छि जगेगी ।

जिन पुस्तकोमे मैने नहायता ली है और जिनके उद्धरण मैने पुस्तकमे दिये है, उनके लेखकोके प्रति गुत्तज्ञता प्रकट करना अपना कर्त्तव्य समझता हूँ ।

आल इण्डिया-रेडियोके नीजन्यमे स्टूडियोके जो चित्र प्राप्त हुए है, उनके लिए अधिकांशोंको धन्यवाद ।

लोकोदय ग्रथमालाके नपादक आदरणीय वन्धु श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन का बहुत आभार मानता हूँ कि इनमे प्रकाशक-जैसा नहीं, एक अग्रज-जैसा स्नेह एव परामर्श पाता रहा हूँ ।

मैने यह उचित समझा कि प्रस्तुत पुस्तककी प्रस्तावना किसी रेडियो-नाट्य-विशेषज्ञसे ही लिखवायी जाय । इस सवधमे मेरे सामने पहला नाम आल इण्डिया रेडियो दिल्लीके प्रसिद्ध नाट्य-निर्देशक श्री एस० एस० एस० ठाकुर (जिन्होंने अब तक विभिन्न प्रकारके सँकड़ो रेडियो-नाटक पढ़े है और प्रोड्यूस किये है, जिन्हे रेडियो-नाट्यका सैद्धान्तिक ही नहीं, व्यावहारिक अनुभव प्राप्त है) का आया, पर मेरे लिए वे विलकुल अपरिचित थे । अत मैने उनके पास लिखा—'मै सोचता हूँ कि प्रसिद्ध रेडियो-नाट्य-विशेषज्ञोंके अनुभवो पर आधारित यह पुस्तक रेडियो-नाट्य-शिल्पसे परिचय प्राप्त करनेकी इच्छा रखने-वालोंके लिए उपयोगी होनी चाहिए, पर मै चाहता हूँ कि आप इसे स्वयं देख ले कि जिस उद्देश्यसे यह लिखी गयी है, उसकी पूर्ति कहाँतक करेगी, और यदि आप इससे सतुष्ट हो, तभी प्रस्तावना लिखे ।' मुझे प्रसन्नता है कि ठाकुर साहबने प्रस्तावना लिखना स्वीकार किया और अपने व्यस्त जीवनसे कुछ समय निकाल कर प्रस्तावना लिखनेकी जो टूपा की है, इसके लिए हृदयसे उनका हार्दिक आभार स्वीकार करता हूँ ।



## प्रस्तावना

मुझे जब उन पुस्तककी प्रस्तावना लिखनेको कहा गया, तो मुझे "लिखना" गद्यने बड़ी धबराहट हुई, क्योंकि मैंने लिखनेका काम बहुत कम किया है। मैं तो बोलता हूँ और उमने भी अधिक सुनता हूँ। यह अल्पनि न होगी, यदि मैं कहूँ कि रेडियो-नाटकसे सबन्धित हर चीजमे बोलने और सुननेकी एक अलग महत्ता है।

बैमे बोलना और सुनना तो किसको नहीं आता, पर मैंने रेडियोमे रहकर यही सोखा है कि ऐसा बोलो, जिसे बहुत-से लोग समझे, जिससे बहुत से लोगोका फायदा हो और बहुत-से लोगोका मनोरजन। सरल, सर्वहित की सरस बात होनी चाहिये।

रेडियोका आविष्कार मौलिक शब्दकी शक्ति-प्रदर्शनका एक बहुत बड़ा माध्यम है तो हमें मुखसे बोली हुई बातकी ओर हाथसे लिखी हुई बातकी अपेक्षा अधिक ध्यान देना होगा। शायद ही ऐसा कोई रेडियो-नाटक होगा, जिसकी शैली पर उपर्युक्त कथनको सामने रखकर विचार किया गया हो।

मुखसे बोली हुई बात ही क्या, अमौखिक, सगीतमय, अथवा सगीत-रहित ध्वनिर्या एक बहुत अच्छे लिखे हुए कथोपकथनसे अधिक प्रभावशाली हो सकती है।

एक विराम अपने सही स्थान पर, एक पूरे पैराग्राफसे अधिक सार्थक हो सकता है।

डी० सी० पी० (ड्रामा कन्ट्रोल पैनल) में यह क्षमता है कि वह स्वयं ध्वनिके सहारे एक ऐसा चित्र, दृश्य और भाव पैदा कर सकता है, जो एक पूरे पृष्ठ पर लिखे हुए शब्दोसे कहीं अधिक प्रभावोत्पादक होगा।

रेडियो-नाट्य-शिल्प तभी निखरेगा, जब हम रेडियोके अमली तत्त्व को ग्रहण कर डी० सी० पी०, अभिनेता, मगीनमय और मगीतरहित ध्वनियाँ, यथास्थान विरामकी मार्थकता आदि अर्गोंको सामने रखकर रेडियो-नाटककी कल्पना करेंगे ।

श्री सिद्धनाथकुमारजीका यह प्रयान वास्तवमें मराहनीय है । उन्होंने रेडियो-नाट्य-शिल्पकी छोटी-मे-छोटी और बड़ी-से-बड़ी बातका अच्छा विवेचन किया है ।

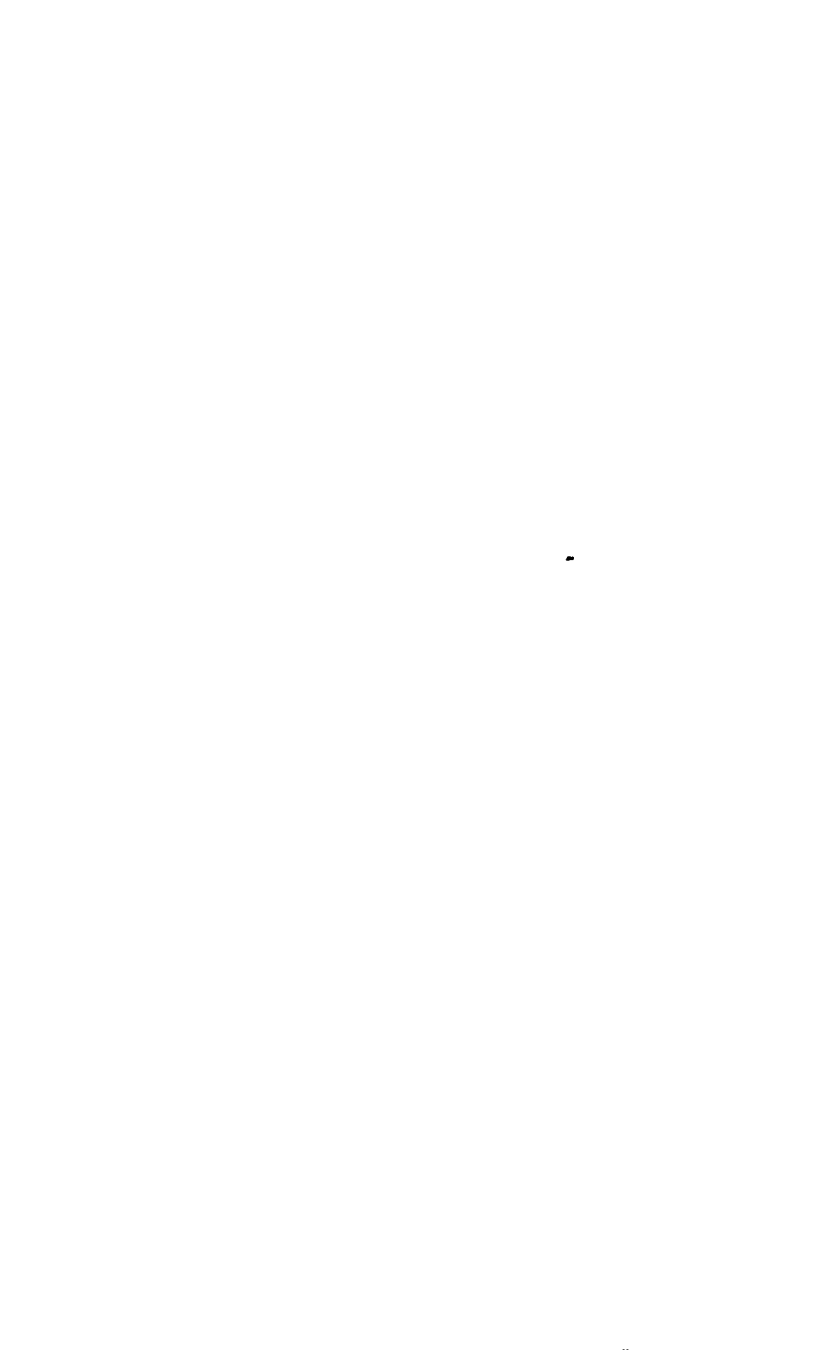
आशा है, वह आगे भी इस क्षेत्रकी अनेकानेक और बातें भी जनता तक पहुँचाते रहेंगे ।

नई दिल्ली ]

—एस० एस० एस० ठाकुर  
निर्देशक, आकाशवाणी, दिल्ली

रेडियो-नाट्य-शिल्प

०



## ध्वनि-नाटक या रेडियो-नाटक ?

रेडियो-नाटकका माध्यम हमारे लिए अभी नया है, इसके लिए कोई ऐसा नाम भी निश्चित नहीं हो सका है, जो उचित एवं सर्वमान्य हो। रेडियो-नाटकके कला-विधानपर प्रकाश जारनेके पहले नामकरणके प्रश्नपर विचार कर लेना आवश्यक लगता है। भिन्न-भिन्न विद्वानोंने इसे भिन्न-भिन्न नाम दिये हैं। ज० रामकुमार वर्मनि इसे 'ध्वनि-नाटक' कहा है ('आजकल', अगस्त १९५१)। प्रो० रामचरण महेन्द्र इसे 'ध्वनि-एकाकी' कहते हैं ('कल्पना', दिसम्बर १९५२)। अधिक लोगोंने इन्ही दोनों नामोंके व्यवहार किये हैं, यो कुछ लोग इसे रेडियो-नाटक भी कहते हैं। हमें एक-एक करके इन तीनों नामोंपर विचार कर लेना चाहिए।

'ध्वनि-नाटक'में प्रयुक्त 'ध्वनि' शब्द अनेकार्थ है। 'सक्षिप्त हिंदी-शब्दसागर'में इसके चार अर्थ दिये हुए हैं, जो इस प्रकार हैं—'१ वह विषय, जिनका गृहण श्रवणेन्द्रियसे हो। शब्द। नाद। आवाज। २ शब्दका स्फोट। आवाजकी गूंज। लय। ३ वह काव्य जिसमें वाच्यार्थकी अपेक्षा व्यंग्यार्थ अधिक विशेषतावाला हो। ४ आशय। गूढ अर्थ। मतलब।' इसलिए 'ध्वनि-नाटक'से रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकका बोध नहीं होता। यह सत्य है कि रेडियोसे प्रसारित किये जानेवाले नाटकोंमें शब्द, आवाज अथवा ध्वनिकी ही प्रधानता होती है, पर रेडियो-नाटकके सभी उपकरण इसके अन्तर्गत नहीं आ पाते। संगीत, जो रेडियो-नाटकका एक प्रधान भाग है, की व्यंजना 'ध्वनि'से नहीं होती। सच कहा जाय, तो ध्वनि या आवाज (Sound-effect) रेडियो-नाटकका केवल एक उपकरण है। अतः रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकको 'ध्वनि-नाटक' कहना उचित नहीं जँचता।

'ध्वनि-एकाकी' नाम तो रेडियो-नाटकोंके ही। सवधमें भ्रम उत्पन्न कर देता है। यह भ्रम बहुत लोगोंमें है। लोग समझते हैं कि रेडियोसे



प्रसारित किये जानेवाले नाटक एकाकी नाटकोकी ही श्रेणीके होते हैं। स्वयं डा० रामकुमार वर्माकी इस पक्तिसे यही ध्वनि निकलती है—‘रंग-मंचपर अभिनीत होनेवाले एकाकी नाटकोमे और रेडियो-द्वारा प्रस्तुत एकाकी नाटकोमे बड़ा भेद है।’ (‘आजकल’, अगस्त १९५१) पर रेडियो-नाटकोमे अकका प्रश्न ही नहीं उठता। उनमे आवश्यकतानुसार छोटे-बड़े अनेक दृश्य होते हैं, यो कभी-कभी एक ही दृश्यमे समूचा नाटक समाप्त हो जाता है, जैसे स्वयं डा० वर्माका ‘आँखोका आकाश’ है। एकाकी नाटक के लिए यह कहना सत्य है कि ‘कार्य-सकलन, काल-सकलन और स्थान-सकलनकी मर्यादासे उसमे एक सम्पूर्ण कार्य एक ही अवधिमे एक ही स्थानपर होना आवश्यक है। . यही एकाकीकारका कौशल है कि बिना समयका विस्तार बढ़ाये और बिना स्थानोको बदले, वह कौतूहलका सच्य कर मनोविज्ञानमे क्रांति उपस्थित कर दे।’ पर रेडियो-नाटकके सबबमे यह आवश्यक नहीं है। यो, कुछ रेडियो-नाटकोमे सकलन-त्रयकी रक्षा भले ही की गई हो, पर रेडियो-नाटकका यह कोई सामान्य सिद्धान्त नहीं है। अन्तमें दिये गये नाटक ‘वे अभी भी बर्बारी हैं’ मे सरलतासे देखा जा सकता है कि उसमे सकलन-त्रयका कोई बचन नहीं माना गया है, फिर भी प्रसारित होनेपर उसमे काफी प्रभावोत्पादकता रही है। तात्पर्य यह कि रेडियोके लिए लिखित नाटकको ‘ध्वनि-एकाकी’ भी नहीं कहा जा सकता।

रेडियोसे प्रसारित किये जानेवाले नाटकोके लिए एक ही नाम उचित है—‘रेडियो-नाटक’। ‘रेडियो’ शब्द हिंदीके लिए अपना शब्द हो चुका है, सबके लिए यह बोधगम्य भी है। इसके अन्तर्गत रेडियोके लिए लिखित सब प्रकारके नाटक आ जाते हैं। अतः इसी नामका व्यवहार किया जाना चाहिए।

## रंगमंच-नाटक और रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटक लिखनेके पहले रेडियो-नाटक लिखनेके आकाशी रेडियोकोके मनमें यह बात अच्छी तरह बैठ जानी चाहिए कि रेडियो-नाटक रंगमंचके नाटकोंके विलकुल भिन्न है, दोनोंके लिखनेकी प्रणाली अलग-अलग है। रेडियो-नाटकके संबन्धमें सामान्य धारणा यह है कि वह रंगमंचके नाटकोंका ही एक परिवर्तित रूप है। ऐसी धारणा उत्पन्न करनेमें अपने यहाँके प्रसिद्ध रेडियोकोका भी हाथ है। वे रंगमंचके लिए लिखे हुए अपने नाटकोंमें योज परिवर्तन कर उन्हें रेडियो-स्टेजनोंमें प्रसारित करनेके लिए दे देते हैं, अथवा रेडियोमें प्रसारित नाटकोंमें स्थान-स्थानपर रंगमंचके उपयुक्त प्रतिन्याय लिखकर उन्हें पत्र-पत्रिकाओंमें प्रकाशित कराते हैं। इससे उन्हें आर्थिक दृष्टिमें लाभ अवश्य होता है, पर रेडियो-नाटकके संबन्धमें सामान्य पाठकोंकी धारणा सही नहीं बन पाती। कुछ लेखक भी ऐसे हैं, जो स्वयं इन धारणाके विश्वासी हैं। उदाहरणके लिए, एक प्रसिद्ध नाटककारके नाटक-संग्रहकी भूमिकामें एक पवित्र इस प्रकार है—‘मेरा विश्वास है, जैसे स्टेजके नाटक कुछ हेर-फेरके साथ रेडियोके उपयुक्त बनाये जा सकते हैं, वैसे ही ध्वनि-रूपकोको भी आवश्यकता होनेपर स्टेज-नाटक बनाया जा सकता है।’ यह बात कुछ नाटकोंके लिए भले ही सही हो, पर जो नाटक रेडियोको ही दृष्टिमें रखकर लिखे जाते हैं, उनपर नही लागू होगी। अन्तमें दिये गये नाटकोंको, विशेष रूपसे ‘वे अभी भी क्वारंटी हैं’ को पढ़कर आप सोच सकते हैं कि क्या उन्हें रंगमंचपर प्रदर्शित किया जा सकता है। सच बात यह है कि रेडियो-नाटककी कला एक स्वतन्त्र कला है। उसे जाननेके लिए सबसे पहले हमें समझ लेना चाहिए कि रंगमंचके नाटकोंसे रेडियो-नाटक किन-किन बातोंमें भिन्न है।

रंगमंच-नाटक दृश्य और श्रव्य दोनों हैं। उसके प्रभावको हम आँख और कान दोनोंके द्वारा ग्रहण करते हैं। दृश्य होनेके कारण उसकी अभि-

व्यक्तिके अनेक साधन हैं। रंगमंच-नाटकोंमें वातावरण एवं परिस्थितियों-को सूचित करनेवाले दृश्योंका उल्लेख करना पड़ता है। रंगमंचपर काममें आनेवाली वस्तुओंका भी निर्देश रहता है। पात्रोंकी हस-रेखा, व्यवस्था, शारीरिक गठन, वस्त्र-विन्यास, अस्त्र-यस्त्र, अलंकार आदि द्वारा उनके ढंग, काल एवं व्यक्तित्वका परिचय मिलता है। पात्रोंके घूमने-फिरने, उठने-बैठने आदि कार्य एवं भाव-भंगिमा, मुद्रा आदि भी घटनाओं एवं भावनाओंको प्रकट करनेके बहुत बड़े साधन हैं। फिल्मोंमें तो ये साधन बड़े ही प्रभावशाली होते हैं। रेडियो-नाटकोंमें इन सभी साधनोंका अभाव है। यहाँ इन सबकी पूर्ति श्रव्य साधनोंमें ही करनी पड़ती है। इनके अतिरिक्त रंगमंच तथा सिनेमाके बहुत-से नाटकोंकी शक्तिमें भी व्ययना होती है। भासके नाटकोंके सद्रवमें एक अत्रेय आलोचकने लिखा है—'Its silence speaks' (इसका मौन भी बोलता है)। इसका अनुभव हमें उन फिल्मोंको भी देखते समय हमेशा ही होता है, जिनमें बिना किसी कथनोपकथनके कितने चलचित्र आँखोंके सामनेने निकल जाते हैं। पटनाओंकी गति एवं भावनाओंकी अभिव्यक्ति वहाँ केवल दृश्यों, पात्रोंकी मुद्राओं तथा पृष्ठभूमि-संगीतके द्वारा ही स्पष्ट हो जाती है। रेडियो-नाटक-के लिए यह असंभव है, क्योंकि इनमें दृश्य साधन हैं ही नहीं।

रंगमंचके नाटकोंमें और भी अनेक सुविधाएँ हैं। वहाँ एक ही दृश्यमें रंगमंचपर कई पात्र आ सकते हैं, पर दर्शकोंको उन्हें पहचाननेमें कोई कठिनाई नहीं होगी। दर्शक यह भी हमेशा देखते और समझते रहते हैं कि कौन पात्र कब रंगमंचमें दाहर गया और कब रंगमंचपर लौटा। इन क्रियाओंको शब्दोंमें व्यक्त करनेकी आवश्यकता नहीं होती। रेडियो-नाटकोंमें यदि इन बातोंपर ध्यान न दिया जाय, तो श्रोताओंके लिए उन्हें समझना ही असंभव हो जाय।

एक और दृष्टिमें देखें, तो ज्ञान होगा कि रेडियो-नाटकोंकी क्या कितनी कठिनाई है। लोग रंगमंचके नाटक देखने अपनी उच्छाने जाते हैं, पैसे खर्च करते हैं और तब नाटक देखने बैठते हैं। चूंकि सब लोग अपने पैसोंका प्रय

उपयोग करना चाहते हैं, वे नात हीकर नाटक देखनेका प्रयत्न करते हैं। बीचमें कहीं कोई धोर-गुट नहीं होने पाता। यदि दो आदमी आपसमें बातें भी करना चाहते हैं, तो अग-अगलके लोग उन्हें चुप कर देने हैं। तात्पर्य यह कि यदि नाटकमें कुछ नीरसता रही, तो भी दर्शक उसे देखते हैं। लेकिन रेडियो-नाटकके श्रोताओंके लिए ऐसा कोई बंधन नहीं है। उन्हें नाटक सुननेके लिए कहीं जाना नहीं पड़ता, पैसा नहीं खर्च करना पड़ता, इसलिए नीरसता का धोखा आभास मिश्रणपर भी वे रेडियो-सेट बंद कर देंगे, अथवा मीटर बदलकर दूसरा कुछ सुनने लगेंगे। साथ ही, श्रोताओंकी आपसकी बातचीत, दृष्टियोंके मोर-गुट, किन्नीके आने-जानेकी आवाज, फिवाडकी खडखडाहट-पैसी कितनी ही चीजे हैं, जो बीच-बीचमें श्रोताओंका ध्यान भंग किया करती हैं। ये ही कारण हैं कि रेडियो-नाटककारका उत्तरदायित्व बहुत कठिन है। उन्ने एक क्षणके लिए नीरस नहीं होना है और अनेक विघ्न-बाधाओंके बावजूद अपनी कृतिको नामान्य श्रोताओंके लिए भी बोधगम्य बनाना है।

रेडियो-नाटकोंकी तुलनामें रगमच-नाटकोंको एक और सुविधा प्राप्त है। रगमचके नाटक समूहके लिए लिखे जाते हैं, रेडियोके नाटक व्यक्तिके लिए। समूहकी प्रतिक्रिया व्यक्तिकी प्रतिक्रियासे भिन्न होती है। समूहमें सवेदन-शक्ति अधिक होती है, वह शीघ्र ही भावावेशमें आ सकता है, उत्तेजित हो सकता है। यदि किसी करुण दृश्यको देखकर समूहके कुछ व्यक्तियोंकी आँसुओंमें आँसू आ जायँ, तो बहुत संभव है कि दूसरे व्यक्तियोंकी आँखें भी भर आँ। जब लोग समूहमें एक साथ बैठकर रगमचके नाटक देखते हैं, और पात्रोंके राग-विरागोंसे प्रभावित होते हैं, तो यह प्रभाव उनकी मुख-मुद्राओपर स्पष्ट ही परिलक्षित होता है। रगमचके अभिनेता इसे देखते हैं, उन्हें आभास मिलता है कि वे कहीं तक दर्शकोंको प्रभावित कर सके हैं। अभिनेता दर्शकोंकी प्रतिक्रियासे स्वयं प्रभावित होते हैं, उन्हें अपने अभिनयमें अधिक कुशलता वरतनेकी प्रेरणा मिलती है। लेकिन रेडियोके स्टूडियोमें कोई दर्शक नहीं होता, सब अभिनेता ही होते हैं, जो या तो एक-दूसरेको देखते हैं, या अपने हाथमें रखी हुई नाटककी प्रतिसे अपना अंश पढ़ते

रहते हैं। वगलके कमरेमें, शीशेकी खिडकीकी दूसरी तरफ सचालक या प्रस्तुतकर्ता (producer) रहता है अवश्य, पर अभिनेता ममूहकी प्रतिक्रियासे वचित रह जाते हैं, उन्हें ज्ञात नहीं होता कि वे अपने श्रोताओको कहाँ तक प्रभावित कर रहे हैं। रेडियो-नाटककार इससे यह निष्कर्ष निकाल सकता है कि जो घटनाएँ समूहको प्रभावित कर सकती हैं, सभव है, वे व्यक्तिको प्रभावित न करे। इसलिए उसे उन्ही विषयो और घटनाओ पर अपना ध्यान केन्द्रित करना चाहिए, जिनसे वह अपने व्यक्ति-श्रोताओको प्रभावित करनेमें समर्थ हो सके।

जहाँ रगमच-नाटकोमें इतनी सुविधाएँ हैं, वही उनकी कुछ सीमाएँ भी हैं। उनमें दृश्य-परिवर्तन एक समस्या है, जिनसे उनमें कमसे कम दृश्य रखनेका प्रयत्न किया जाता है। उनमें न कोई दृश्य बहुत छोटा हो सकता है, न कोई दृश्य बहुत बड़ा। लेकिन रेडियो-नाटकमें ऐसा कोई बचन नहीं है। इसमें तीन पक्तियोंका भी दृश्य हो सकता है, और सौ पक्तियोंका भी। फिल्मोंमें तो यह सुविधा और भी अधिक है। उनमें दृश्य-परिवर्तन तो पल-पल होता रहता है। दृश्य-परिवर्तनकी कठिनाईके कारण रगमच-नाटकके दृश्योंमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओका विवरण सलापमें ही देना पडता है। पर यदि हम आवश्यक समझे, तो रेडियो-नाटकमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओको भी प्रत्यक्ष रूपमें चित्रित कर सकते हैं।

रगमचमें दूसरी समस्या है पात्रोंकी वेश-भूषाकी। यदि कोई पात्र पहले दृश्यमें राजकीय वस्त्राभूषण पहनकर आता है, तो दूसरे दृश्यमें हम उसे युद्धकी वेश-भूषामें नहीं उपस्थित कर सकते। उमें इतना अवकाश मिलना चाहिए कि वह अपना परिधान बदल सके। रेडियो-नाटकमें ऐसी कोई कठिनाई नहीं है। रेडियो-अभिनेता अपने साधारण कपडे पहनकर अभिनय करता है, वेश-भूषा उमके लिए कोई समस्या नहीं है। वह लगातार कई दृश्योंमें बड़ी सरलतामें जा सकता है।

रगमच-नाटकोकी एक सीमा यह भी है कि उनमें घटनाओकी गति-शीलता बहुत कम रहती है। ऐसा सभव भी नहीं है, क्योंकि वहाँ दृश्य-

परिवर्तन जल्दी-जल्दी नहीं किया जा सकता । पर रेडियो-नाटकोंमें गतिका प्रदर्शन बड़ी सरलतासे किया जा सकता है । फिल्मोंमें तो यह विशेषता बढ़ने अधिक होती है ।

रंगमञ्चपर भीड़, घुड़दौड़, हवाई जहाज आदिके दृश्य नहीं दिखलाये जा सकते, पर रेडियोके लिए यह बहुत ही आसान काम है ।

उनके अतिरिक्त रेडियो-नाटककी जो अपनी विशेषताएँ हैं, उनका उल्लेख अगले अध्यायमें किया गया है । रेडियो-नाटककी सीमाएँ और सुविधाएँ समझ लेनेके बाद हम कह सकेंगे कि रेडियो-नाटककी कला किस प्रकार एक स्वतन्त्र कला है । रेडियो-नाटककार उनकी सीमाएँ समझकर और सुविधाओंका अधिकाधिक उपयोग कर सफल रेडियो-नाटककी रचना कर सकता है ।

रहते हैं। बगलके कमरेमें, शीशेकी खिडकीकी दूसरी तरफ सचालक या प्रस्तुतकर्ता (producer) रहता है अवश्य, पर अभिनेता समूहकी प्रतिक्रियासे वंचित रह जाते हैं, उन्हें ज्ञात नहीं होता कि वे अपने श्रोताओंको कहाँ तक प्रभावित कर रहे हैं। रेडियो-नाटककार इससे यह निष्कर्ष निकाल सकता है कि जो घटनाएँ समूहको प्रभावित कर सकती हैं, संभव है, वे व्यक्तिको प्रभावित न करे। इसलिए उसे उन्हीं विषयों और घटनाओं पर अपना ध्यान केन्द्रित करना चाहिए, जिनसे वह अपने व्यक्ति-श्रोताओंको प्रभावित करनेमें समर्थ हो सके।

जहाँ रंगमंच-नाटकमें इतनी सुविधाएँ हैं, वही उनकी कुछ सीमाएँ भी हैं। उनमें दृश्य-परिवर्तन एक समस्या है, जिसमें उनमें कमसे कम दृश्य रखनेका प्रयत्न किया जाता है। उनमें न कोई दृश्य बहुत छोटा हो सकता है, न कोई दृश्य बहुत बड़ा। लेकिन रेडियो-नाटकमें ऐसा कोई बंधन नहीं है। इसमें तीन पक्षोंका भी दृश्य हो सकता है, और सौ पक्षोंका भी। फिल्मोंमें तो यह सुविधा और भी अधिक है। उनमें दृश्य-परिवर्तन तो पल-पल होता रहता है। दृश्य-परिवर्तनकी कठिनाईके कारण रंगमंच-नाटकके दृश्योंमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओंका विवरण मलापमें ही देना पड़ता है। पर यदि हम आवश्यक समझे, तो रेडियो-नाटकमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओंको भी प्रत्यक्ष रूपमें चित्रित कर सकते हैं।

रंगमंचमें दूसरी समस्या है पात्रोंकी वेश-भूषाकी। यदि कोई पात्र पहले दृश्यमें राजकीय वस्त्राभूषण पहनकर आता है, तो दूसरे दृश्यमें हम उसे युद्धकी वेश-भूषामें नहीं उपस्थित कर सकते। उसे इतना अवकाश मिलना चाहिए कि वह अपना परिधान बदल सके। रेडियो-नाटकमें ऐसी कोई कठिनाई नहीं है। रेडियो-अभिनेता अपने माध्याम कपड़े पहनकर ही अभिनय करता है, वेश-भूषा उसके लिए कोई समस्या नहीं है। वह लगातार कई दृश्योंमें बड़ी सरलतामें आ सकता है।

रंगमंच-नाटककी एक सीमा यह भी है कि उनमें घटनाओंकी गति-शीलता बहुत कम रहती है। ऐसा संभव भी नहीं है, क्योंकि वहाँ दृश्य-

परिवर्तन करती-करती नहीं किया जा सकता । पर नेट्रियो-नाटकों में नृत्य प्रदर्शन बड़ी मात्रा में किया जा सकता है । जिसमें जो प्रदर्शनीय नृत्य अतिरिक्त होती है ।

संगमचर शीत, धारांत, त्र्यंजल आदि के रूप नहीं दिखाए जा सकते, पर नेट्रियोके लिए यह वस्तु ही आसान काम है ।

इनके अतिरिक्त नेट्रियो-नाटकों की जो क्षमता प्रदर्शनीय है, उनका उल्लेख अगले अध्याय में किया गया है । नेट्रियो-नाटकों में मातृ शीत सुविधाएँ नमस्त होनेके बाद हम कह सकते हैं कि नेट्रियो-नाटकों का प्रसार एक न्यूनतम कला है । नेट्रियो-नाटकों में उचित मातृ नमस्तक और सुविधाओंका अधिकाधिक उपयोग कर गणत नेट्रियो-नाटकों की रचना कर सकता है ।



## रेडियो-नाटक : सीमाएँ और संभावनाएँ

जैसा कि पिछले अध्यायमें हम देख चुके हैं, रेडियो-नाटकके उपकरण बहुत परिमित हैं, और इसी कारण इसकी कुछ अपनी सीमाएँ हैं। यह केवल श्रव्य है, श्रव्य-साधनोंके द्वारा ही नाटककारको अपनी कृतिका निर्माण करना पड़ता है। रेडियो-नाटककार जानता है कि कान आँखोंका काम नहीं कर सकते, फिर भी वह सभी दृश्योंको अपने श्रव्य साधनोंमें उपस्थित करनेका प्रयत्न करता है। बहुत-से ऐसे भी दृश्य हैं, जिन्हें चित्रित करनेमें वह अपनेको असमर्थ पाता है। दूसरी बात यह है कि रेडियो-नाटकका समय भी सीमित रहता है। सामान्यतः रेडियो-नाटक पंद्रह, तीस या पैंतालीस मिनट अथवा एक घंटेके लिए लिखे जाते हैं। इस सीमित अवधिमें ही नाटककी सभी अवस्थाओंको उपस्थित करना पड़ता है। इन सीमाओंके रहते हुए भी रेडियो-नाटककी जो अपनी विशेषताएँ हैं, वे अन्य नाट्य-स्वरूपों की तुलनामें बड़ी स्पष्टतामें परिलक्षित होती हैं। फिल्म-नाटक तो अधिक साधन एवं शक्ति-सम्पन्न होते हैं, उनमें ये विशेषताएँ मिल सकती हैं, पर यहाँ ये सामान्य रंगमंच-नाटकोंकी तुलनामें उपस्थित की जा रही हैं।

रेडियोपर फंटेमी' (कल्पना-प्रधान नाटक) बड़ी स्वाभाविक लगती है। किन्हीं प्रकारके दृश्य, स्थान एवं पात्रकी कल्पना इसमें सरलतामें की जा सकती है। इसमें हृद्य असाधारण एवं विशाल व्यक्तित्ववाले पात्रोंकी कल्पना कर सकते हैं, आजके किन्हीं कलाकारको अनुसूत्रा और प्रियवदा-जैसी प्राचीन-नाट्यीन पात्रोंमें बाने करने मुन सकते हैं (देखिए—'वे अभी भी कर्तारी हैं'), पञ्च-यक्षियोंके रूपमें मानव-रूपका परिवर्तन देना सकते हैं,

गिलगुडने लिखा ?—“All the valient efforts of the Mercury Theatre have failed as yet to break down what seems to be an instinctive aversion, on the part of English theatre audiences, from the play in verse. In radio there is another and a more cheerful story to tell. Since Geoffrey Bridson paved the way with his ‘March of the Forty-Five’ first produced in the early thirties, the record of the broadcast play in verse has been an increasingly distinguished and interesting one.” रेडियो-काव्य-नाटकोंकी लोकप्रियता उगलंउमे बढ रही है। हमारे यहाँ भी अब रेडियोके लिए काव्य-नाटक लिखे जा रहे हैं। काव्य-नाटक लिखनेवाले कवियोंके लिए आज अनेक सुविधाएँ सम्मुख हैं। स्वयं भॉल गिलगुडके शब्दोंमें—‘To the modern poet, therefore, who writes to be heard rather than to be read, the radio play in verse. offers unrivalled opportunities’

रेडियो-नाटकमें प्रतीकात्मक पात्रोंको बड़ी सरलतासे उपस्थित किया जा सकता है। ये तनिक भीज स्वाभाविक नहीं लगेंगे। ‘विकलागोका देश’ काव्य-नाटकमें यह कल्पना की गई है कि हमारी वर्त्तमान सामाजिक

## रेडियो-नाटक : सीमाएँ और संभावनाएँ

जैसा कि पिछले अध्यायमें हम देख चुके हैं, रेडियो-नाटकके उपकरण बहुत परिमित हैं, और इसी कारण इसकी कुछ अपनी सीमाएँ हैं। यह केवल श्रव्य है, श्रव्य-साधनोंके द्वारा ही नाटककारको अपनी कृतिका निर्माण करना पड़ता है। रेडियो-नाटककार जानता है कि कान आँखोंका काम नहीं कर सकते, फिर भी वह सभी दृश्योंको अपने श्रव्य साधनोंमें उपस्थित करनेका प्रयत्न करता है। बहुत-से ऐसे भी दृश्य हैं, जिन्हें चित्रित करनेमें वह अपनेको असमर्थ पाता है। दूसरी बात यह है कि रेडियो-नाटकका समय भी सीमित रहता है। सामान्यतः रेडियो-नाटक पंद्रह, तीस या पैंतालीस मिनट अथवा एक घंटेके लिए लिखे जाते हैं। इस सीमित अवधिमें ही नाटककी सभी अवस्थाओंको उपस्थित करना पड़ता है। इन सीमाओंके रहते हुए भी रेडियो-नाटककी जो अपनी विशेषताएँ हैं, वे अन्य नाट्य-स्वप्नोंकी तुलनामें बड़ी स्पष्टतामें परिलक्षित होती हैं। फिल्म-नाटक तो अधिक साधन एवं शक्ति-सम्पन्न होते हैं, उनमें ये विशेषताएँ मिल सकती हैं, पर यहाँ ये सामान्य रंगमंच-नाटककी तुलनामें उपस्थित की जा रही हैं।

रेडियोपर फंटेसी' (कल्पना-प्रधान नाटक) बड़ी स्वाभाविक लगती है। किसी प्रकारके दृश्य, स्थान एवं पात्रकी कल्पना इसमें सरलतामें की जा सकती है। इसमें हृदय असाधारण एवं विशाल व्यक्तित्ववाले पात्रोंकी कल्पना कर सकते हैं, आजके किसी कलाकारको अनुभवा और प्रियवदा-जैसी प्राचीन-आधुनिक पात्रोंमें बाने करने मुन सकते हैं (देविण-‘वे अभी भी बवॉरी हैं’), पञ्चशिक्षियोंमें स्वयं मानव-संसार परिवर्तन देव सकते हैं,

तृतीय महायुद्धसे ध्वस्त सत्सारमे बचे हुए व्यक्तियोकी कहानी सुन सकते हैं ।<sup>१</sup> रेडियोपर इस तरहकी बातें अस्वाभाविक नहीं लगती ।

काव्य-नाटकोके लिए रेडियोने बड़ा अच्छा अवसर प्रदान किया है । रगमच और फिल्म-नाटकोमे पात्रोका काव्यमय सलाप अस्वाभाविक लग सकता है, पर रेडियो-नाटकमे नहीं । हम लोगोके यहाँ रगमचपर काव्य-नाटकके अभिनयकी कल्पना भी नहीं की जाती, लेकिन जहाँ रगमचपर काव्य-नाटक होते हैं, वहाँके अनुभवसे यह बात सिद्ध हो चुकी है । भॉल गिलगुडने लिखा है—“All the valient efforts of the Mercury Theatre have failed as yet to break down what seems to be an instinctive aversion, on the part of English theatre audiences, from the play in verse In radio there is another and a more cheerful story to tell Since Geoffrey Bridson paved the way with his ‘March of the Forty-Five’ first produced in the early thirties, the record of the broadcast play in verse has been an increasingly distinguished and interesting one ” रेडियो-काव्य-नाटकोकी लोकप्रियता इंगलंडमे बढ़ रही है ।<sup>१</sup> हमारे यहाँ भी अब रेडियोके लिए काव्य-नाटक लिखे जा रहे हैं । काव्य-नाटक लिखनेवाले कवियोंके लिए आज अनेक सुविधाएँ सम्मुख हैं । स्वयं भॉल गिलगुडके शब्दोमे—“To the modern poet, therefore, who writes to be heard rather than to be read, the radio play in verse offers unrivalled opportunities ’

रेडियो-नाटकमे प्रतीकात्मक पात्रोको बड़ी सरलतासे उपस्थित किया जा सकता है । ये तनिक भीज स्वाभाविक नहीं लगेंगे । ‘विकलागोका देश’ काव्य-नाटकमे यह कल्पना की गई है कि हनारी वर्तमान सामाजिक

१ दे० ‘तृष्टिको साँझ’ काव्य-नाटक ।

व्यवस्थामें सभी व्यक्ति विकलाग हैं, सभी अवे, लँगडे, लूले या बीने हैं, कोई भी ऐसा व्यक्तित्व नहीं, जो पूर्ण हो। जिन मनुष्योंकी शक्तियोंका पूर्ण विकास नहीं हो पाता, उन्हें विकलाग कहना अनुचित नहीं है। ऐसे पात्र प्रतीकात्मक हैं, और इन्हें उक्त नाटकमें बड़े स्वाभाविक ढंगमें चित्रित किया गया है। प्रारम्भिक पक्तियाँ इस प्रकार हैं —

(दूरमें 'जिदगी-कुछ नहीं' गाते हुए लोगोंकी आवाज निकटतर आती है।)

स्त्री- मैं सोच रही हूँ,

क्या यह सब !

ये कौन व्यक्ति

जीवनका यह मर्मिया

गा रहे मिसक-मिसक ?

पुरुष- चाहिए तुम्हें तब परिचय कुछ ?

क्या परिचय दूँ !

परिचय ये अपने ही देगे।

(भीड़ से कुछ फुनफुसाहटकी आवाज आती है)

पुरुष-स्वर १- मैं लँगडा हूँ।

स्त्री-स्वर- मैं अधी हूँ।

पुरुष-स्वर २- मैं लूला हूँ।

पुरुष-स्वर ३- मैं बीना हूँ।

पुरुष-स्वर ४- मैं हूँ कुम्प !

सब - हम सब कुम्प !

उन प्रतीकान्मय पात्रोंकी बातोंमें विकलागोंके देशकी रूपना मार्थर कर दी गई है। उन्हींमें सत्रचित एक और बात यही कह दी जाय। 'विकलागोंका देश' विचार-प्रधान नाटक है। पात्रोंके माध्यममें वर्तमान सामाजिक व्यवस्थाके सत्रममें एक विचार उपस्थित किया गया है। रेडियोमें विचार-प्रधान नाटकोंमें सत्र पर्याप्त सुविधाएँ हैं। लेखकोंकी सुविधाके लिए बी० बी० सी० द्वारा प्रचारित 'Some Notes On

Radio Drama' में कहा गया है—'There is one dramatic field which can be most profitably exploited by the radio dramatist the play of ideas Not that the play of action should be devoid of ideas That would be absurd But the microphone offers an extra-ordinarily sympathetic means of expression to the dramatist who has something to say or discuss which he is convinced could be made interesting to an audience of millions' ऐसे नाटकोमें यह आवश्यक है कि विचार सजीव पात्रों-द्वारा उपस्थित किये जायें ।

रेडियोपर जड पदार्थोंका मानवीकरण बहुत स्वाभाविक लगता है । 'लौहदेवता' काव्य-नाटकमें यत्र-युगको 'लौहदेवता'की सज्ञा देकर मानव बना दिया गया है । प्रसरणके समय यत्रों-द्वारा लौहदेवताकी आवाज कुछ गभीर कर दी जाती है, जो बहुत प्रभावपूर्ण एव स्वाभाविक ज्ञात होती है ।

रेडियो-नाटकोमें पात्रोंका सम्मिलित कथन या समवेत-स्वर ( chorus ) भी दिया जा सकता है । ऊपर 'विकलागो का देश'से जो उद्धरण दिया गया है, उनमें एक स्थलपर समवेत-स्वरका व्यवहार हुआ है । इससे समूहकी व्यजना होती है । इस प्रकार यदि हम जन-समाजको पात्रके रूपमें उपस्थित करना चाहे, तो आसानीसे कर सकते हैं । 'लौहदेवता'में जन-समाज ही पात्र है, व्यक्ति-विशेष नहीं । उदाहरणके लिए—

स्त्री—इत्तीलिए आशकित ओ,

भयभीत, क्षुब्ध हो,

शरण तुम्हारी आये हैं हम ।

समवेत—लौहदेवता,

शरण तुम्हारी आये हैं हम ।

मनोवैज्ञानिक चित्रणकी पर्याप्त सुविधाएँ भी रेडियो-नाटकमें प्राप्त हैं। यदि किसी पात्रका अन्तर्द्वन्द्व चिन्तित करना हो, तो उसके विरोधमें उसके मनको खडा करके कथनोपकथन करा सकते हैं। एक उदाहरण 'कहानियोंके रेडियो-रूपांतर'के प्रसंगमें 'गोटेकी टोपी'से दिया गया है। फ़िल्मोंमें ऐसे अवसरोंपर पात्रकी प्रतिभूर्ति, अथवा दर्पण या जलमें उसके प्रतिबिम्बके साथ पात्रका कथनोपकथन कराया जाता है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटकोंमें विक्षिप्तावस्थाका भी चित्रण किया जा सकता है। एक उदाहरण 'दोपी कौन ?' नाटकके अंतिम भागमें दिया जा रहा है। एक व्यक्ति जीवनके सघर्षोंमें पडकर टूट जाता है, विक्षिप्त हो जाता है। वह लोगोकी समझमें बेमतलबकी बातें बोलता है, लेकिन ये बेमतलबकी बातें कही बाहरसे नहीं आ टपकती, इनका जन्म तो उस व्यक्तिके जीवनमें ही होता है। उसके अवचेतनमें जो कटु स्मृतियाँ छिपी हुई हैं, उन्हींमें प्रेरित होकर वह बेमतलबकी बातें बोलता है। एक उद्धरण नीचे दिया जाता है—

एक आदर्श—यहाँ बैठिए उमेश बाबू !

उमेश—यहाँ बैठें ? (अट्टहाम)

(पृष्ठभूमिमें तीव्र संगीत)

उमेश—तो, मुझे इस घरमें स्थान नहीं मिलेगा ?

रघुवीर—मैं लाचार हूँ उमेश !

उमेश—तब मेरे लिए कोई उपाय नहीं है ?

रघुवीर—नहीं।

(स्मृति-दृश्य समाप्त)

उमेश—(अट्टहाम)

एक आदर्श—उमेश बाबू, यहाँ आइए !

उमेश—यहाँ आऊँ ? —नहीं आऊँगा, नहीं आऊँगा, मेरे लिए कोई स्थान नहीं है। (अट्टहाम)

(पृष्ठभूमिमें तीव्र संगीत)

रघुवीर—अभी-अभी हीरालाल और मनोहरप्रसाद आये थे ।

उन्होंने साफ-साफ कह दिया है कि मैं विरादरीमे रहना चाहूँ, तो तुम्हे घरमे न रक्खूँ ।

उमेश—लेकिन उनके कहनेसे क्या ?

रघुवीर—नही उमेग, वे गाँवके प्रतिष्ठित व्यक्ति है ।

(स्मृति-दृश्य समाप्त)

उमेश—(अट्टहास) नही आऊँगा, नही आऊँगा, तुम सब प्रतिष्ठित व्यक्ति हो, प्रतिष्ठित ! (अट्टहास)

स्वप्न-दृश्य तो रेडियो-नाटकोंके लिए बहुत ही आसान है । जिस प्रकार विक्षिप्तावस्थाके प्रदर्शनमे सगीत महत्त्वपूर्ण कार्य करता है, उसी प्रकार स्वप्न-दृश्यके भी । 'अवपाली'के रेडियो-रूपान्तरमे (आगे 'रेडियो-रूपान्तर' के प्रसंगमे) इसका उदाहरण देखा जा सकता है ।

समयके वीतनेकी व्यजना जितनी सरलतासे रेडियो-नाटकमे की जा सकती है, उतनी सरलतासे रगमच-नाटकमे नही । इसके लिए भी सगीतका सहारा लिया जाता है । कभी-कभी नैरेशनका भी उपयोग किया जाता है । उदाहरण 'नैरेशन'के प्रसंगमे आगे देखा जा सकता है ।

रेडियो-नाटकमे काल और स्थानका कोई बन्धन नही है । अतीत और भविष्य, उत्तरी और दक्षिणी ध्रुव, सबकी ओर बड़ी आसानीसे यात्रा की जा सकती है । 'वे अभी भी क्वारी हैं' के प्रारम्भिक अंशसे यह स्पष्ट हो जाएगा कि किस प्रकार निस्सीम कालमे यात्रा की जा सकती है । स्थान-परिवर्तन भी बड़ी जल्दी-जल्दी किया जा सकता है । उदाहरण 'अवपाली'के रूपान्तरसे उद्धृत अंशमे आगे देखा जा सकता है । ये सुविधाएँ रेडियो-नाटकमे प्राप्त हैं, इसका अर्थ यह नही कि हमेशा इनका उपयोग किया ही जाय । यहाँ सकलन-त्रयका कोई बन्धन नही है अवश्य, लेकिन इस स्वतन्त्रताका उपयोग इस प्रकार न हो कि घटनाओकी शृंखला टूट जाय, और नाटकीय प्रभावमे किसी प्रकारकी रूकावट आ जाय ।

अन्य नाटकोमे घटनाओकी गति आगेकी ओर ही होती है, पर रेडियो-नाटकमे, आवश्यक होनेपर, पात्र पीछे मुड़कर अपने अतीतको भी देख सकते



हैं। इसे अंग्रेजीमें 'फ्लैश-बैक' ( Flash-back ) कहते हैं। 'नैरेयन'के प्रसंगमें आगे 'रग और रूप'में एक उद्धरण दिया गया है, जिसमें माईकेल एजिलो अपनी मृत्युकी घडीमें अतीतकी स्मृतियाँ देग रहा है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटकमें किसी भी स्थानता दृश्य उपस्थित किया जा सकता है। इसमें हम स्वर्ग, नरक, आफिम, ट्रेन, युद्ध आदि नव स्थानोंको चित्रित कर सकते हैं।

रगमच-नाटकोंकी तुलनामें रेडियो-नाटकोंकी एक विशेषता और है। रगमचपर, यदि प्रेम या पट्यत्रका प्रसंग हो, तब भी पात्रोंको जोरसे बोलना पड़ता है, जो अस्वाभाविक लगता है। रेडियोपर यह बात नहीं है। यहाँ जल्दतर पडनेपर पात्र धीमीसे धीमी आवाजमें बोल सकते हैं। इसमें नाटकमें किसी प्रकारकी अस्वाभाविकता नहीं आने पाती। स्वगत-कथन भी रेडियोपर बहुत स्वाभाविक लगते हैं।

उपर जो कुछ कहा गया, वही सब कुछ नहीं है। ये तो सकेत मात्र हैं। रेडियो-नाटकमें अभी अनेक सभावनाएँ और छिपी हुई हैं, जिन्हें प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार स्वयं खोज निकालेंगे। उदाहरणके लिए, रेडियो-नाटकमें चित्र या दृश्य इस प्रकार दिखाया जा सकता है, जैसे हम पेंटिंग देग रहे हों। पेंटिंग या चित्रमें जो व्यक्ति और वस्तुएँ चित्रित होती हैं और उनकी 'स्थिति' का जो पारम्परिक अनुपात (दूरी या मान्निध्य) होता है, उसे तब उनके या उनमें सबके सबनेवाले स्वरोकी अपेक्षाकृत दूरी या निकटताके द्वारा रेडियो-नाटकमें चित्रित कर सकते हैं।

## रेडियो-नाटकके उपकरण

यह हम देख चुके हैं कि रगमच, फिल्म और रेडियोके लिए लिखे गये नाटकोमे पर्याप्त अंतर है। रगमच और फिल्मके नाटकोमे जो अनेक सुविधाएँ प्राप्त हैं, रेडियो-नाटकोमे उनका नितात अभाव है। रेडियो-नाटकोमे दृश्य-तत्त्व विल्कुल नहीं रहते। उनकी कपी श्रव्य साधनोसे पूरी करनी पडती है। ये श्रव्य साधन केवल तीन ही हैं, जिनका रेडियो-नाटकोमे व्यवहार किया जाता है —भाषा, ध्वनि-प्रभाव और संगीत। इन तीनोंका आधार है ध्वनि। ध्वनि अभिव्यक्तिका बहुत सशक्त साधन है। इसकी अपनो विशेषताएँ हैं। इनकी अभिव्यजना-शक्ति इस बात पर निर्भर करती है कि कोई ध्वनि कितने जोरसे और कितने अंतरपर उत्पन्न होती है, उसकी गति क्या है, तथा उसमे लयपूर्णता किस मात्रामे है। रेडियो-नाटक-विशेषज्ञ आर्नहाइमने तो कहा है कि ध्वनिकी ये विशेषताएँ या गुण ही सभी श्रव्य कलाओंके सृजनात्मक साधन हैं। यह तो हम अपने प्रतिदिनके जीवनमे ही देखते हैं कि ध्वनि-परिवर्तनके साथ ही शब्दोंके अर्थमे भी परिवर्तन हो जाता है। एक ही शब्दको भिन्न-भिन्न लहजेमे उच्चरित करके, एक ही शब्द या वाक्यकी कई बार आवृत्ति करके उनसे हर्ष, शोक, स्नेह, घृणा, क्रोध आदि अनेक भावनाओंकी अभिव्यक्ति की जा सकती है। यह बात संगीत और ध्वनि-प्रभावोपर भी समान रूपसे लागू है। जो कार्य चित्रकार रंगोंके द्वारा करता है, वही रेडियो-नाटककार और अभिनेता ध्वनियोंके द्वारा। अब हम रेडियो-नाटकके तीनों उपकरणोपर अलग-अलग विचार करते हैं।

### भाषा

भाषा ही रेडियो-नाटकका प्राण है। इसके अभावमे नाट्य-स्वरूप एक पलके लिए भी खड़ा नहीं हो सकता। रेडियो-नाटकोका भवन शब्दोपर

ही खडा होता है। शब्दोंके द्वारा ही नाटककारको दृश्य-तत्त्वोंकी कमी पूरी करनी पडती है। लेकिन यहाँ नाटककारको शब्दोंके श्रव्य स्वरूपपर ही ध्यान देना है, लिखित स्वरूपपर नहीं। उमे याद रखना है कि शब्द अक्षरोंका समूह नहीं, बल्कि एक ध्वनि है। बोलनेपर शब्दोंकी जो ध्वनि हम सुनते हैं, वही रेडियो-नाटककारका साधन है, जिसके द्वारा वह अपनी कला-कृतिकी रचना करता है। भाषाका जन्म शब्दोंकी श्रव्य-ध्वनियोंमे हुआ है, लेकिन जबमे मुद्रण-यन्त्रका आविष्कार हुआ है, भाषामे शब्दोंके लिखित रूपको महत्त्व दिया जाने लगा है। इस सबबमे श्री मोमनाथ चित्रने सत्य ही लिया है—“The written word inculcated among writers the habit of thinking in terms of the sentence and the paragraph. It gradually took the writer and the reader away from the meaning of the words, the images and responses each word evokes when it is spoken. It encouraged the writing of plays that come out better on the page than on the stage, of poetry which is more concerned with how it is printed than how it is read” (Some Aspects of Broadcasting in India )

तत्पर्यं यह कि मुद्रण-यन्त्रके आविष्कारमे लोगोंका ध्यान शब्दोंके लिखित रूपपर ही अधिक गया, लेकिन रेडियो-नाटकमे उनका कोई मूल्य नहीं है। रेडियो-नाटककारके लिए आवश्यक है कि वह श्रव्य शब्दोंकी शक्ति पहचाने, यह समझे कि किस शब्दों और वाक्योंका प्रभाव श्रोतापर किस प्रकार पड़ेगा। शब्दोंके लिखित और श्रव्य स्वरूपमे क्या अंतर है, इसके लिए एक उदाहरण देविए—

‘यदि व्यक्तिमें एक विशिष्ट स्वत्व है—तोर हमने मित्र किया है कि महत्त्वका प्रग वही है—नव उनमे अनुकूलनाकी मांग भी होगी ही, मनोप-

जनक सामाजिक परिवृत्ति न मिलनेकी कमक भी होगी ही—तब क्या फिर हम उसी भोडी अतिव्याप्तिकी ओर लौट आएँ ?'

इस वाक्यका अर्थ-ग्रहण एक बार पढ़नेपर सभव नहीं । इसके लिए हम इसे अनेक बार भी पढ सकते हैं, इसमे व्यवहृत डैश आदि चिह्नोसे सहायता ले सकते हैं, लेकिन रेडियोमे ये वाते नहीं हैं । वहाँ श्रोता किसी शब्द या वाक्यको एक ही बार सुनता है, वह इच्छा रखते हुए भी उसे दुबारा नहीं चुन सकता, रेडियोपर बोलनेवाला व्यक्ति उसे इतना अवकाश नहीं देगा कि वह तनिक रुककर किसी वाक्य या वाक्याशका अर्थ पूरी तरह समझ ले । साथ ही रेडियो-श्रोताके लिए डैश आदि चिह्नोका कोई महत्त्व नहीं है, उसे तो केवल पढ़नेवालेके ढगपर निर्भर रहना है ।

तात्पर्य यह कि रेडियोमे केवल उन्ही शब्दो और वाक्योका मूल्य है, जो सरलतासे बोले जा सके और श्रोता भी जिनका अर्थ-ग्रहण शीघ्र ही बिना किसी आयासके कर ले ।

रेडियोके लिए नाटक आदि लिखनेवाले कलाकारोके पास पर्याप्त शब्द-भांडार होना चाहिए । लिखित रूपमे एक ही शब्द दस बार हमारी आँखोके सामने आ सकता है, लेकिन रेडियोपर शब्दोकी आवृत्ति बहुत खटकती है । एक ही शब्दका व्यवहार बार-बार न किया जाय, इसके लिए उस शब्दके पर्यायमे काम लेना चाहिए ।

तो, रेडियो-नाटकका प्रमुख श्रव्य साधन है भाषा, जिसका व्यवहार दो रूपोमे किया जाता है—(१) कथनोपकथन या सलापके रूपमे और (२) प्रवक्तोके कथन अथवा नैरेगन (Narration) के रूपमे । अब हम इनपर बारी-बारीमे विचार करते हैं ।

## [१] संलाप

सकल सलापको पहलो विधेयता यह होनी चाहिए कि अभिनेता उसे सरलतामे बोल सके । शब्दो और वाक्योका सगठन इस प्रकारका होना

चाहिए कि अभिनेताओंको उनके बोलनेमें किसी प्रकारकी कठिनाईका अनुभव न हो। एक उदाहरणमें बात स्पष्ट हो जायगी। 'अम्बपाली' नाटककी कुछ पक्तियाँ देखिए—

'कहीं अजीब देगमें पहुँच गई हँ, जहाँ चारों ओर फूट-ही-फूल है। जिन्हें हम गूलर-पाकड़-पीपल कहते हैं, उनमें भी फूट लगे हैं—बम्पाके, गुलाबके, पारिजातके। जमीनपर ग्राम-फूमकी जगह फूँगीकी पत्तियाँ बिछी हैं जोर धूलकी जगह पीत-पराग बिजरा है।'

उनमें उद्धरणोंका एक परिवर्तित रूप देखिए—

'कितना सुंदर देश है यह ! फूँगीका देश ! राशि-राशिके फूल ! चारों ओर फूट-ही-फूट—बम्पाके, गुलाबके, पारिजातके ! धरतीपर फूँगीकी पत्तियाँ, धूलके बदले पीत पराग !'

दोनों उद्धरणोंको बोलकर पढ़नेमें यह स्पष्ट जान हो जायगा कि किसमें पढ़नेमें अधिक सुगमता होती है। प्रथम उद्धरण अपने विचित्र रूपमें ठीक है, लेकिन दूसरेमें जो प्रवाह और गति है, वह पहलेमें नहीं है। नाटकोंके नायकोंमें यह विशेषता अनिवार्य है। मकड़ मलापोंका लिखना बहुत उठी गता है, और कुछ अज्ञातक कठिन भी। प्रसिद्ध रेडियो-नाटक-विशेषज्ञ नाट्य गिरगुट्टे विचारमें तो मकड़ मलाप लिखनेकी शक्ति जन्मजात होती है—

'Now, in my opinion, for what is worth, the ability to write dialogue is one with which one is born or not. It cannot be learned and it cannot be taught.' लेकिन बात सही नहीं है। प्रत्यक्ष निरंतर दृष्टि-निरीक्षण ही विचारोंके संचालनका परामर्श उपलब्ध है—

Constant observation of the way people talk and frequent trial of the dialogue by reading it aloud, will do much to keep the radio writer on the right lines'

बोलकर सलापोको लिखनेका अभ्यास नाटककारको सलाप-लेखनमे कुशल बना सकता है ।

सफल नाटकीय कथनोपकथनकी दूसरी विशेषता यह है कि वह बड़ी शीघ्रतासे उत्तर-प्रत्युत्तरके रूपमे आगे बढ़ता जाता है । एक अंग्रेज लेखकने सफल कथनोपकथनकी उपमा एक ऐसे गेदसे दी है, जो कही ठहरता नहीं, बल्कि एक हाथसे दूसरे हाथमे होता हुआ सतत गतिशील रहता है । ऐसे कथनोपकथनसे नाटकमे एकरसता नहीं आने पाती और घटनाओंकी गति-शीलता बनी रहती है । ऐसा तभी संभव है, जब लेखक कम-से-कम किंतु उचित शब्दोंके द्वारा संवाद-रचनाका प्रयत्न करे । सक्षिप्त सफल सलापोकी बहुत बड़ी विशेषता है । शब्दों एव अलंकारोंकी छटा दिखलानेका अवकाश रेडियो-नाटकमे नहीं रहता । इसका मोह त्यागकर ही कोई सक्षिप्त एव प्रभावशाली सलाप लिख सकता है । लंबे-लंबे सलाप मनको उबाने-वाले होते हैं । उनसे बचनेका प्रयत्न करना चाहिए । हाँ, आवश्यकता पडनेपर स्थान-स्थानपर बड़े सलाप भी लिखे जा सकते हैं, जैसे कोई व्यक्ति भावावेशमे बोल रहा हो, तो उसके सलापमे बड़े-बड़े अंश दिये जा सकते हैं ।

सफल सलापके लिए यह भी अनिवार्य है कि वह पूर्णतः स्वाभाविक हो । यह तभी संभव है, जब वह पात्रोंकी चरित्रिक विशेषताओंके अनुरूप हो । जैना पात्र हो, जैनी उसकी शिक्षा-दीक्षा हो, जैसे वातावरणमे वह पला हो, वैसा ही उसका वातालाप होना चाहिए । इस प्रकारका सफल सलाप पात्रोंके चरित्राकनमे भी सहायता पहुँचाता है । स्पष्ट है कि अगर किसी नाटकमे चार पात्र हो, तो चारोंकी भाषा अपनी-अपनी होनी चाहिए, उनके बोलनेका ढंग भी अलग-अलग होना चाहिए । किसी पात्रके सलापकी ऐसी पंक्तियाँ, जिन्हें नाटकका कोई भी पात्र सरलतासे बोल सके, नाटकको असफल बना देगी ।

सलापोकी लयपूर्णतापर भी ध्यान देना आवश्यक है । प्रत्येक वाक्यकी अपनी लय होती है । भावात्मक स्थितिके साथ-साथ वाक्योंकी लय-

पूर्णता तो बदलती ही है, यह बहुत अशोक वाक्योंके सगठनपर भी निर्भर है। समान रूपमें सगठित वाक्योंमें समान ही लयपूर्णता होती है। इससे रचनामें एकरसता आ जानेकी आशंका रहती है। लेखकको सदा इस बातपर ध्यान रखना है कि संलापके वाक्योंका सगठन सदा बदलता रहे, जिससे लयपूर्णतामें भी विविधता बनी रहे। उदाहरण आगे 'रेडियो-रूपक' के प्रथममें देखिए, जिसमें मिथिलाके दार्शनिकोंका उल्लेख किया गया है।

संलापकी ये विशेषताएं रंगमंच तथा फिल्म-नाटकोंके लिए भी सही हैं, पर रेडियो-नाटकमें संलापको अन्य कार्य भी करने पड़ते हैं। रेडियो-नाटकमें दृश्य-तत्त्वोंको प्रस्तुत करनेका बहुत बड़ा साधन वार्तालाप है। घटना-स्थलका वर्णन, वातावरणका निर्माण श्रुतिके द्वारा किया जाता है। एक उदाहरण-द्वारा यह बात स्पष्ट की जाती है—करीर-जयन्तीके लिए लिखित एक नाटकमें करीरकी पत्नी कह रही है—

लोई—आप देखते नहीं ? यह भयावही रात ! चारों ओर घोर अंधकार ! प्रकृति उत्पात मचा रही है, आधी चन्द्र रही है, तूफान उठ रहा है, प्रलयके बादल उमड़े चले जा रहे हैं, वर्षा हो रही है, घनघोर वर्षा ! मुनिग, ध्यानमें मुनिग, यह आधी बह रही है, ये मेव बह रहे हैं—'लोई, तू पाप करने जा रही है।' नहीं सुनते आप ? ये बसवती टूटे विनाशिका मुझे मना कर रही है, बह रही है—'मत जाओ लोई, मत जाओ।'

वार्तालापके बीचमें अथे हुए उस छोटे जगमें प्राकृतिक वातावरण भी उपस्थित हो जाता है, भावाभिव्यक्ति भी हो जाती है, पात्र-परिचय भी मिल जाता है। वार्तालापके प्रथममें पात्र-परिचयपर विशेष ध्यान रखना पड़ता है जिसमें श्रोता हमेशा यह समझता रहे कि अब तीन पात्र किसे बत कर रहा है। उदाहरणके लिए ये पंक्तियां देखिए—

रेखा—तू बोल रही है माधव !

माधव—मेरी आँवोंमें नींद नहीं है।

रेखा—मैं कहती हूँ, अब सो जाओ।

माधव—नहीं रेखा, अभी मैं नहीं सो सकता।

स्पष्ट है कि रेखा और माधवमें वाते हो रही हैं। ऐसे अशोसे प्रत्येक रेडियो-नाटक भरा हुआ मिलेगा।

भाव-भंगिमा, मुद्रा (रस-सिद्धान्तके अनुभाव) आदिका भी सकेत वार्त्तालापके द्वारा ही किया जाता है। 'विषादकी छाया'की ये पक्तियाँ देखिए—

शकर—क्या देख रहे हो सुरेश ?

सुरेश—मैं देख रहा हूँ तुम्हारा मुख, तुम्हारे मुखकी रेखाएँ, तुम्हारी आँखें। शकर, तुम्हारे मुखपर विषादकी छाया घिरी हुई है, विषादकी गहरी छाया।

पात्रोकी गतिविधि, उनकी उपस्थिति-अनुपस्थिति तथा उनके कार्य-कलापोका भी परिचय सलापोके द्वारा ही देना पडता है।

रेडियो-नाटकमें कथनोपकथनका कितना महत्त्व है, और उनसे कैसे प्रयोजन निद्ध किये जा सकते हैं, यह स्पष्ट है। रेडियो-नाटककारमें, जैसा ऊपर कहा गया है, प्रभावशाली एव भावानुरूप सलाप लिखनेकी क्षमता अनिवार्य है। हां, सलापकी सूक्ष्मता, विविधता, बलाघात आदिको समझना और उन्हें सजीव एव सप्राण बनाना रेडियो-नाटकके अभिनेताओका काम है।

## [ २ ] नैरेशन

'नैरेशन' ( Narration ) से तात्पर्य नाटकके उस अशसे है, जिसमें कोई पात्र नाटकके क्रिया-कलापोका वातावरण निर्मित करता है, आवश्यक विवरण देता है, घटनाओकी शृंखला जोडता है, अथवा घटनाओकी आलोचना करता है। एमें पात्रको नैरेटर, सूत्रधार, प्रवक्ता, वाचक, पुरुष-स्वर या स्त्री-स्वर, कथाकार, आलोचक अथवा उद्घोषक



पूर्णता तो बदलती ही है, यह बहुत अगोतक वाक्योंके मगठनपर भी निर्भर है। समान रूपसे सगठित वाक्योंमें समान ही लयपूर्णता होती है। इससे रचनामें एकरसता आ जानेकी आशंका रहती है। लेखकको सदा इस बातपर ध्यान रखना है कि संलापके वाक्योंका मगठन नदा बदलता रहे, जिससे लयपूर्णतामें भी विविधता बनी रहे। उदाहरण आगे 'रेडियो-रूपक' के प्रसंगमें देखिए, जिसमें मिथिलाके दार्शनिकोंका उल्लेख किया गया है।

सलापकी ये विशेषताएँ रंगमंच तथा फिल्म-नाटकोंके लिए भी सही हैं, पर रेडियो-नाटकमें सलापको अन्य कार्य भी करने पड़ते हैं। रेडियो-नाटकमें दृश्य-तत्त्वोंको प्रस्तुत करनेका बहुत बड़ा साधन वात्तालाप है। घटना-स्थलका वर्णन, वातावरणका निर्माण इसीके द्वारा किया जाता है। एक उदाहरण-द्वारा यह बात स्पष्ट की जाती है—कवीर-जयतीके लिए लिखित एक नाटकमें कवीरकी पत्नी कह रही है—

लोई—आप देखते नहीं ? यह भयावनी रात ! चारों ओर घोर अंधकार ! प्रकृति उत्पात मचा रही है, आँधी चल रही है, तूफान उठ रहा है, प्रलयके बादल उमड़े चले आ रहे हैं, वर्षा हो रही है, घनघोर वर्षा ! मुनिए, ध्यानमें मुनिए, यह आधी कह रही है, ये मेघ कह रहे हैं—'लोई, तू पाप करने जा रही है।' नहीं सुनते आप ? ये चमकानी हुई विजलियाँ मुझे मना कर रही हैं, कह रही हैं—'मत जाओ लोई, मत जाओ !'

वात्तालापके बीचमें आये हुए इस छोटे अंशमें प्राकृतिक वातावरण भी उपस्थित हो जाता है, भावाभिव्यक्ति भी हो जाती है, पात्र-परिचय भी मिल जाता है। वात्तालापके प्रसंगमें पात्र-परिचयपर विशेष ध्यान रखना पड़ता है, जिसमें श्रोता हमेशा यह समझता रहे कि कब कौन पात्र किसमें बोल कर रहा है। उदाहरणके लिए ये पंक्तियाँ देखिए—

रेखा—रात बीत रही है माधव !

माधव—मेरी जाँखोंमें नींद नहीं है।

रेखा—मैं कहती हूँ, अब सो जाओ।

माधव—नहीं रेखा, अभी मैं नहीं सो सकता।

स्पष्ट है कि रेखा और माधवमें बातें हो रही हैं। ऐसे अशोसे प्रत्येक रेडियो-नाटक भरा हुआ मिलेगा।

भाव-भंगिमा, मुद्रा (रस-सिद्धान्तके अनुभाव) आदिका भी सकेत वार्त्तालापके द्वारा ही किया जाता है। 'विषादकी छाया'की ये पक्तियाँ देखिए—

शंकर—क्या देख रहे हो सुरेश ?

सुरेश—मैं देख रहा हूँ तुम्हारा मुख, तुम्हारे मुखकी रेखाएँ, तुम्हारी आँखें। शंकर, तुम्हारे मुखपर विषादकी छाया घिरी हुई है, विषादकी गहरी छाया।

पात्रोंकी गतिविधि, उनकी उपस्थिति-अनुपस्थिति तथा उनके कार्य-कलापोंका भी परिचय सलापोंके द्वारा ही देना पड़ता है।

रेडियो-नाटकमें कथनोपकथनका कितना महत्त्व है, और उनसे कैसे प्रयोजन मिद्ध किये जा सकते हैं, यह स्पष्ट है। रेडियो-नाटककारमें, जैसा ऊपर कहा गया है, प्रभावशाली एवं भावानुरूप सलाप लिखनेकी क्षमता अनिवार्य है। हाँ, सलापकी सूक्ष्मता, विविधता, बलाघात आदिको समझना और उन्हें सजीव एवं सप्राण बनाना रेडियो-नाटकके अभिनेताओंका काम है।

## [ २ ] नैरेशन

'नैरेशन' ( Narration ) से तात्पर्य नाटकके उस अशसे है, जिसमें कोई पात्र नाटकके क्रिया-कलापोंका वातावरण निर्मित करता है, आवश्यक विवरण देता है, घटनाओंकी शृंखला जोड़ता है, अथवा घटनाओंकी जालोचना करता है। ऐसे पात्रको नैरेटर, सूत्रधार, प्रवक्ता, वाचक, पुरुष-स्वर या स्त्री-स्वर, कथाकार, आलोचक अथवा उद्घोषक

कहा जाता है। ऐसे पात्रोंका काम नाटककी उन बातोंको कहना होता है, जो कथनोपकथनके अतर्गत नहीं आ पाती। श्रोता नाटकको भलीभाँति समझ सके, इसके लिए ऐसे पात्रोंका नियोजन स्थान-स्थानपर अनिवार्य हो जाता है। नैरेटरके विषयमें सामान्य धारणा है कि नैरेटर केवल रूपको-में ही होते हैं, नाटकमें नहीं। उदाहरणके लिए, प्रसिद्ध नाटककार श्री उदयशंकर भट्ट, 'कालिदास'की भूमिकामें लिखते हैं—'रेडियोमें नाटक और रूपक दो भिन्न वस्तुएँ हैं, और रूपक तो स्पष्टतः रेडियोकी ही देन है। रूपकमें घटनाओंका सकलन एव विकास 'सूत्रधार' या 'नैरेटर'के द्वारा होता है।' पर बात ऐसी नहीं है। रूपकोमें तो नैरेटर होते ही हैं, पर आवश्यकता पड़नेपर नाटकमें भी इन्हें रखना पड़ता है। रूपको और नाटकमें केवल यही अंतर नहीं है कि रूपकोमें नैरेटर रहते हैं और नाटकमें नहीं रहते। दोनोंके वास्तविक अंतरका स्पष्टीकरण आगे 'रेडियो-रूपक' अध्यायसे हो जाएगा। हाँ, यह मतभेदका विषय अवश्य है कि नाटकमें नैरेटरको रखा जाय या नहीं। कुछ लोग कहते हैं कि नैरेटर घटनाओंकी गति रोक देते हैं, उनके विकासमें विघ्न उपस्थित करते हैं। दूसरे लोगोंका विचार है कि वातावरणकी सृष्टि करने अथवा घटनाओंकी शृंखला जोड़नेके लिए नैरेटरका रखा जाना उचित है। श्री फेलिक्स फेल्टनके शब्दोंमें—'There have been times when narrator's stock has been so low that radio-writers have resorted to contortions of ingenuity to dispense with him. At others, they have accorded him the highest seat of honour, and regarded him as the key to radio technique' इस प्रकार नैरेटर कभी सम्मानकी दृष्टिसे देखा जाता है, कभी वह अनावश्यक समझा जाता है। इसका कारण यह है कि पहलेके अन्य नाट्य-स्वरूपोंमें इस प्रकारका पात्र नहीं था। रेडियो-नाटकमें इसका प्रवेश पहली बार हुआ है। इसीलिए इसके औचित्य-अनौचित्यके मद्दममें मतभेद है। इस विषयपर श्री फेलिक्स फेल्टनका विचार उचित जँतवा है। उनके

अनुसार, स्थान-स्थानपर नैरेटर बड़ा महत्त्वपूर्ण कार्य सम्पन्न करता है। उन्होंने चेस्टरटनकी एक कहानीके रूपांतरमे नैरेटरको जान-बूझकर नहीं आने दिया है, लेकिन वे लिखते हैं कि कुछ पक्षियोंके नैरेशनसे रूपांतरमे चेस्टरटनकी अपनी विशेषताएँ झलक जाती। स्वयं उनके शब्दोंमे—  
 'As an exercise in the use of radio-dialogue, I have in the above passage, discarded the narrator entirely. But it would, in fact be a pity to do so. A few lines of narration are unobjectionable, and perform the valuable service of preserving the essential Chesterton touch' हिंदीमे इस प्रकारके नैरेशनका एक उदाहरण—'कहानियोंके रूपांतर' शीर्षक अध्यायके अंतर्गत 'प्रसाद' जी की कहानी 'इन्द्रजाल'के रूपांतरमे देखा जा सकता है। हाँ, यह याद रखनेकी बात अवश्य है कि रेडियो-नाटकके जिस भेदको अगले अध्यायमे 'रेडियो-नाटक' कहा गया है, उसमे भरसक नैरेटर न आये, यही अच्छा है। ऐतिहासिक तथा पौराणिक नाटकोंमें वह आ भी सकता है, पर सामाजिक एव मनोवैज्ञानिक नाटकोंमे उसका प्रवेश कलात्मक नहीं समझा जाता।

नैरेटर दो प्रकारके होते हैं (१) वे नैरेटर, जिनके व्यक्तिगत जीवनका नाटककी घटनाओंमे कोई सबध नहीं होता। वे नाटकके क्रिया-कलापोंके तटस्थ दर्शक एव प्रवक्ता होते हैं। (२) वे नैरेटर, जो नाटकके पात्र होते हैं, और जिनके जीवनकी घटनाएँ नाटकसे प्रत्यक्ष सबध रखती हैं।

पहले प्रकारके नैरेटरकी बातोंसे ज्ञात होता है, जैसे वह नाटककी सभी घटनाओंमे परिचित हो, जैसे वह सर्वज्ञ हो, सब रहस्योंको जानता हो। कभी-कभी वह घटनाओंकी गतिमे रुकावट अवश्य डालता है, पर स्थान-स्थानपर आवश्यक प्रयोजन भी सिद्ध करता है। वह सक्षेपमे ऐसा आवश्यक विवरण देता है, जो किमी अन्य प्रकारमे नहीं दिया जा सकता, किंतु जिनका रहना अनिवार्य होता है, ताकि श्रोता घटनाक्रमको

बच्छी तरह पकड़ सके। इसका एक उदाहरण 'इन्द्रजाल' कहानीके रूपांतरसे देखिए—

बेला (दूरसे)—चकई, रात भई, अब गा तू !

कौन देशमें चकवा प्यारा गाकर उसे बुला तू !

(गीत धीमी आवाजमें पृष्ठभूमिमें चलता रहता है।)

कथाकार— उस निर्जन प्रातमे जब अचकार खुले आकाशके नीचे खेल रहा था, तब बेला बँठी गा रही थी। पलासके छोटे-से जगलमे उसके गीत गूँज रहे थे। जैसे कमलके पास मधुकरको जानेसे कोई रोक नहीं सकता, उसी तरह गोली भी कब माननेवाला था ? आज उसके निरीह हृदयमे सघर्षके कारण आत्मविश्वास हो गया था। अपने प्रेमके लिए, अपने वास्तविक अधिकारके लिए उसमे झगड़नेकी शक्ति आ गई थी। उसका छुरा कमरमे था, वाँसुरी हाथमे—

(वाँसुरीकी ध्वनि, बेलाके गीतके साथ। क्रमशः तेज होकर फिर मंद हो जाती है।)

कथाकार—आज प्रेमके आवेशने आवरण हटा दिया था, वे नाचने लगे। आज तारोकी क्षीण ज्योतिमे हृदयमे हृदय मिले, पूर्ण आवेगमे। आज बेलाके जीवनमे यौवनका और गोलीके हृदयमे पीरुपका प्रथम उन्मेष था।

(सहसा शांति)

गोली—आह ! कौन ?

भूरे—मैं हूँ गोली ! वच गया तू ! मेरा छुरा तुझे न लगा ! मेरी बेलाको गले लगाने चला है !

बेला— तू यहाँ क्या करने आया है ?

भूरे—चुप रह बेला !

गोली—मैं कहता हूँ भूरे, तू चला जा यहाँसे, नहीं तो तेरी जान ले लूँगा !

इस उद्धरणसे स्पष्ट है कि बिना नैरेगनके काम नहीं चलता । इसी-के द्वारा आगेकी घटनाके लिए पृष्ठभूमि निर्मित कर दी गई है । इस सबधमे यह ध्यान रखना है कि नैरेशन आगे घटनेवाली घटनासे अधिक जोर-दार न हो जाय । उदाहरणके लिए, यदि यह नैरेशन दिया जाय, 'पलकोमे मनहर सपने लिये हुए शकुन्तला महाराज दुष्यतके सम्मुख गई, कितु दुष्यत-ने उसे न पहचाना' और इसके बाद दु खिता शकुन्तलाको दिखलाया जाय, तो कहा जाएगा कि यहाँ नैरेशन कमजोर है । यहाँ राजसभामे राजाके मुखने प्रत्याख्यानकी बात ही मार्मिक और महत्त्वपूर्ण है । उसे नैरेशनमे न कहकर प्रत्यक्ष रूपमे चित्रित करना ही उचित होगा ।

नैरेशनके सबधमे यह भी ध्यान रखनेकी बात है कि उसमे आगे या पीछे की घटनाओकी आवृत्ति न हो जाय । इससे नैरेशनकी निरर्थकता सिद्ध होगी । एक उदाहरण देखिए—

कथाकार—सत्यप्रकाश अब युवक था । जबतक पाँव न थे, तबतक अवहेलना, निरादर, भर्त्सना, सबकुछ सहकर घरमे रहता रटा । अब हाथ-पाव हो गये, तो बदनमे क्यों रहता ? एक दिन वह आत्माभिमानसे प्रेरित हो चल पडा ।

ज्ञानप्रकाश (शिशु)—कहा जाते हो भैया ?

सत्यप्रकाश (युवक) जाता हूँ, कही नौकरी करूँगा ।

ज्ञानप्रकाश—म जाकर अम्मासे कहे देता हूँ ।

सत्यप्रकाश—तो फिर मैं तुमसे छिपाकर चला जाऊँगा ।

ज्ञानप्रकाश—यो चले जाओगे ? तुम्हे मेरी जरा भी मुहब्बत नहीं है ?

सत्यप्रकाश—तुम्हे छोटकर जानेको जी नहीं चाहता जानू, लेकिन जिस घरमे कोई पूछनेवाला नहीं, उसमे अब नहीं रह सकूँगा ।

जबतक हाथ-पैर न थे, तबतक लाचारी थी ।

यहाँ ज्ञानप्रकाश और मृत्युप्रकाशकी बातोंमें यह ज्ञात हो जाता है कि सत्यप्रकाशका घरमें कोई सम्मान नहीं था, जबतक वह गिगु था, तबतक विवश होकर घरमें रहा, पर बड़ा होनेपर घरकी अवहेलना उसके लिए असह्य हो उठी। इस प्रकार मलापमें नैरेगनकी कोई बात छूटने नहीं पाती, फलतः वह निरर्थक हो जाता है।

वह नैरेगन उचित समझा जाएगा, जो साधारण एव गीण घटनाओंका उल्लेख कर नाटककी गतिशीलतामें सहायक होता है। श्री प्रेमचंदकी कहानी 'लैला'के रूमातरमें एक स्थानपर नैरेटर कहता है—'तेहरानमें घर-घर आनदोत्सव हो रहा था। शाहजादा नादिर लैलाको व्याहकर घर लाया था। अपने प्यारे शाहजादेकी शादीमें धन और समयका मुंह देखना किमीको गवारा न था। रईसोंने महफिले सजाई, चिराग जलाये, बाजे बजवाये, गरीबोंने अपनी डफलियाँ सँभाली और सड़कोपर खुशोमें उछलते फिरे। उसी दिन सध्या-समय'—यहाँ नैरेगनमें आनदोत्सवका उल्लेख कर दिया गया है, और आगेकी इससे अधिक महत्त्वपूर्ण घटनाओंके लिए पृष्ठभूमि तैयार कर दी गई है।

नैरेगन स्थान-स्थानपर आवश्यक है, लेकिन यह उचित नहीं है कि उनका बार-बार प्रयोग कर घटनाओंकी गतिमें बाधाएँ उपस्थित की जायँ। सबसे अच्छा तो यही होता है कि नैरेगन किमी घटनाके पूर्व ही दिया जाय। उसके-द्वारा, घटना-क्रममें किमी प्रकार विघ्न न डाला जाय।

किमी-किमी नाटकमें दो नैरेटरोंमें काम लिया जाता है। उसमें उचित यह होता है कि दोनों नैरेटर दो विभिन्न विचारों एव भावनाओंका प्रति-निधित्व करते हों अथवा दो दलोंके हों, और वे अपने-अपने पक्ष एव दलसे सम्बन्धित घटनाओंका ही नैरेगन दें। उदाहरणके लिए, यदि कौरव-पाटव-युद्धका विवरण देना है, तो एक नैरेटर कौरव-दलकी घटनाओंको बतलाये और दूसरा पाटव-दलकी। देखकर चाहे तो दो नैरेटरोंको इस प्रकार रख सकता है कि श्रोताओंको पता न चले कि दो नैरेटर बोल रहे हैं। इसके

लिए उपाय है कि दोनों नैरेटर उपर्युक्त दो श्रेणियोंके हो। पहला नैरेटर घटनाओका तटस्थ दर्शक हो, और दूसरा नाटकका एक पात्र।

पद्य-नाटकोमे नैरेटरका उपयोग एक चारणके रूपमे किया जा सकता है। प्राचीनकालमे जिस प्रकार चारण युद्ध-वर्णन करते थे, उसी प्रकार नैरेटर विभिन्न घटनाओका विवरण दे सकते हैं तथा वास्तविक घटनाओके लिए उचित वातावरण निर्मित कर सकते हैं।

ये तो हुई पहली श्रेणीके नैरेटरकी बातें, अब हम दूसरी श्रेणीके नैरेटरके सबधमे विचार करे। यह द्वितीय श्रेणीका नैरेटर नाटकका एक पात्र होता है। इसीलिए कभी-कभी उसे पहचानना कठिन होता है कि वह एक नैरेटर है। ऐसे नैरेटरको हम सुविधाके लिए पात्र-नैरेटर कह सकते हैं। जीवन-चरितपर आधारित नाटकोमे ये महत्त्वपूर्ण कार्य करते हैं। एक उदाहरण प्रसिद्ध कलाकार माईकेल एजिलोके जीवनपर आधारित नाटक 'रग और रूप' से देखिए। नाटक माईकेल एजिलोके अंतिम क्षणसे प्रारंभ होता है। एजिलो मर रहा है, और अपनी परिचारिकासे बातें कर रहा है। इन्हीं बातोंके प्रसंगमे वह अपनी जीवन-गाथा कह जाता है—वही का एक छोटा-सा अंश इस प्रकार है—

एजिलो (वृद्ध)—हां, आज मैं बहुत बेचैन हूँ। आज मेरी आँखोंके सामने मेरी समूची जिन्दगी नाच रही है। वे आदमी, जिनसे मेरी भेट हुई थी, वे स्थान, जिन्हे मैंने देखे थे, वे मूर्तियाँ और चित्र, जिन्हे मैंने बनाये थे, आज सब-के-सब मेरी आँखोंके सामने तस्वीरोंकी तरह चमक रहे हैं। लगता है, जैसे इस मरनेकी घड़ीमे मैं अपनी बीती हुई जिन्दगी एक बार फिर जी रहा हूँ।

स्त्री—डाक्टरने मना किया है माईकेल, आप इतना न बोले, शांत रहे।

एजिलो (वृद्ध)—(हल्की हँसी) मैं शांत रहूँ।—मुझे छोड़कर सब



चले गये । मेरे गुरु, मेरे शिक्षक लारेजो, लारेंजो महान् ।  
तुमने देखा था उन्हें कभी ?

स्त्री—नहीं, मैंने तो कभी नहीं देखा था ।

एंजिलो (वृद्ध)—नहीं देखा था ।—कितने अच्छे थे वे । कितने प्रेमसे  
उन्होंने मुझे चित्र और मूर्तिकलाकी शिक्षा दी थी । उन  
समय मैं सोलह वर्ष का था ।

(छेनी-हथौड़ीकी आवाज)

लारेंजो—क्यों माईकेल, मूर्ति बन गई ?

एंजिलो (किशोर)—जी हाँ, यह देखिए ।

लारेंजो—(हल्की हँसी) अरे, तुमने तो इसके दाँत तोड़ दिये ।

एंजिलो (किशोर)—आपहीने तो कहा था ?

लारेंजो—कितने भोले हो तुम ?—खैर, इममे क्या हुआ, यह टूटा  
हुआ दाँत भी अच्छा ही लगता है । सचमुच तुम बड़े प्रतिभा-  
वाले हो, बहुत बड़े कलाकार होगे । मैं तुम्हारे पिता लुडो-  
विकोसे कहूँगा कि वह तुम्हें मेरे साथ मेरे घरपर रहने दे । मैं  
तुम्हें कलाओंके वारेमें बहुत-सी बातें बतलाऊँगा । रहोगे  
मेरे यहाँ ?

एंजिलो (किशोर)—जी हाँ ।

लारेंजो—तो, मैं आज ही तुम्हारे पितामें बातें करूँगा ।

(सक्षिप्त सगीत)

(छेनी-हथौड़ीकी आवाज)

लारेंजो—क्या कर रहे हो माईकेल ?

एंजिलो (किशोर)—यह, एक नई मूर्ति गढ़ रहा हूँ ।

लारेंजो—तुम्हें हमेशा किमी-न-किमी मूर्तिमें लगा देवता हू ।

एंजिलो (किशोर)—मुझे बहुत जानद मिलता है इसमें । और,  
जबमें आपके यहाँ आया हू, तबमें यही इच्छा होती है, कि मैंने

एक ही वारमे सब कुछ सीख लूं। इतनी सुदर मूर्तियाँ आपके वगीचेमे है कि मैं उन्हें देखता ही रह जाता हूँ।

लारेंजो—इसीलिए तो तुम्हे अपने यहाँ ले आया हूँ।

एजिलो (किशोर)—कितना खुश हूँ मैं यहाँ आकर। ऐसी सुदर कला-कृतियाँ तो मुझे कहीं भी देखनेको नहीं मिलती।

लारेंजो—अभी तुमने सब कुछ नहीं देखा है माईकेल। मेरे कमरोमे बहुत-से ऐसे चित्र हैं, जो सप्तारमे और कहीं देखनेको नहीं मिलेगे।

एजिलो (किशोर)—मैं उन्हें देखूंगा कैसे ?

लारेंजो—तुम्हारे-जैसे शिष्यको मैं सब कुछ दिखला दूंगा। ये लो कुजियाँ, मेरे सभी कमरोकी कुजियाँ हैं, उन्हें खोलकर जो कुछ देखना चाहो, देखना, और उनकी कलाको ध्यानसे समझने की कोशिश करना।

एजिलो (किशोर)—कितने अच्छे हैं आप।

(पृष्ठभूमिमें शोक-सगीत)

लारेंजो—(रूँधा स्वर) मैं जा रहा हूँ माईकेल !

एजिलो (किशोर)—नहीं गुरुदेव, अभी आपसे मुझे बहुत कुछ सीखना है।

लारेंजो—तुम खुद सब कुछ सीख लगे माईकेल। मुझे तुम्हारी प्रतिभा पर विश्वास है।

एजिलो (किशोर)—अब मुझे इतने प्रेमसे कौन सिखलाएगा।

लारेंजो—अधीर न हो माईकेल। मेरी आखिरी घडी इतनी जल्दी आ पहुँची। मुझे दुःख है कि तुम यहाँ दो-तीन ही साल रह सके।

एजिलो (किशोर)—लेकिन मैं अब क्या करूँगा।

लारेजो—जो काम तुम कर रहे हो, करते जाना। मुझे विश्वास है कि तुम इसमें सफल होगे, तुम सप्ताहके सबसे बड़े कलाकार होगे। अच्छा, एजिलो। मैं चला। आह।

(शोक-सगीत तेज होकर फिर मंद हो जाता है।)

एजिलो (वृद्ध)—(हल्की हँसी)

स्त्री—क्या है माईकेल एजिलो? आप इस तरह क्यों हँस रहे हैं?

एजिलो (वृद्ध)—अपनी वीथी हुई जिन्दगीको एक बार फिर देख रहा हूँ। कैसे सबलोग मुझे छोड़-छोड़कर चले गये। मेरे शिक्षक लारेजो महान् मुझे जकेला छोड़कर चले गये, और मुझे फिर अपने पिताके घर लौट जाना पडा।

(और इसी तरह एजिलो अपनी आत्म-कथा कहता जाता है।)

आपने देखा कि यहाँ नैरेटर स्वयं वृद्ध एजिलो है, वही अपने जीवनकी घटनाओका उल्लेख करता है, और विभिन्न दृश्य उसकी आँखोंके सामने आते जाते हैं। नैरेटरके इस छद्म रूपको पहचान लेना श्रोताके लिए कठिन है। ऐसे पात्र-नैरेटरकी सृष्टिमें यही लाभ है। अगर कोई नाटक किमीकी आत्म-कथाके आधारपर लिखना हो, तो उसमें उस व्यक्ति-विशेषकी शब्दा-वलयोंका भी उपयोग किया जा सकता है। ऊपरके उद्धरणमें यह भी ध्यान देनेकी बात है कि छोटे-छोटे तीन विभिन्न दृश्योंके बीच-बीचमें नैरे-शन नहीं दिया गया। इस प्रकार नैरेशनका कम-से-कम व्यवहार हुआ है—वह भी दृश्योंके प्रारंभ या अंतमें।

पात्र-नैरेटरकी उपयोगिता स्पष्ट है, लेकिन सब जगह इनका नियोजन करना कठिन ही नहीं, असंभव है। हाँ, किमी दृश्यको हम पात्रविशेषकी आँखोंसे देख सकते हैं, अथवा मोच सकते हैं कि वह अपेक्षित प्रसंगके बारेमें पूरी जानकारी रखता है। विशेषता उसको नाटकमें इस प्रकार रखनेमें है कि वह तटस्थ दर्शक ही नहीं, घटनाओमें भाग लेनेवाला भी हो। 'अहिंसाकी मूर्ति'में एक छोटा उदाहरण दिया जा रहा है। इसमें कल्पना की

गई है कि स्वर्ग-लोकमें महात्मा गाँधीकी दूसरी वर्ष-गाँठ मनाई जा रही है। स्वर्ग-लोकके नर-नारी उत्सवके आयोजनमें सलग्न हैं। उसी समय चद्रलोकका एक मनुष्य वहाँ आ पहुँचता है। उसकी भेंट स्वर्ग-लोककी एक नारी लेखासे हो जाती है। वहाँका सलाप इस प्रकार है—

लेखा—(बीणा-वादन)

पुरुष—(कुछ दूरसे) देवि ! देवि !

लेखा—कौन ?—आपने मुझे पुकारा ?

पुरुष—हाँ देवि, मैं इस लोकके लिए अपरिचित हूँ। क्या आप एक बात बतलाएँगी ?

लेखा—स्वर्ग-लोकमें किसीसे कुछ पूछनेमें आपको सकोच न होना चाहिए। कहिए, आप क्या जानना चाहते हैं ?

पुरुष—मैं देख रहा हूँ, इस लोकके प्राणी आज स्थान-स्थानपर उत्सव का आयोजन कर रहे हैं, पत्र-पुष्पोसे घर-द्वार सजा रहे हैं। आज कोई त्योहार है क्या ?

लेखा—नहीं-नहीं, त्योहार तो कल है। कल सध्या समय महात्मा गाँधीजीकी दूसरी वर्ष-गाँठ मनाई जाएगी। वे कलके ही दिन हमारे लोकमें आये थे।

पुरुष—और आज ?

लेखा—उसी उत्सवकी तैयारी हो रही है।

पुरुष—लेकिन ये महात्मा गाँधी हैं कौन ?

लेखा—(आश्चर्यसे) आप महात्मा गाँधीको नहीं जानते ?

पुरुष—जी नहीं, मैं आज ही चद्रलोकसे आ रहा हूँ।

लेखा—उसीलिए आप नहीं जानते। पृथ्वीपर तो कोई ऐसा प्राणी नहीं, जो महात्मा गाँधीको न जानता हो।

पुरुष—क्या आप मुझे उनका परिचय देगी ?

लेखा—अवग्य ! इतनी महान् आत्मा स्वर्ग-लोकमें कभी-कभी ही आती है। महात्मा गाँधी सत्यके साक्षात् अवतार हैं, त्याग

और तपस्याके दूत हैं, प्रेम और करुणाके प्रचारक हैं, अहिंसाकी मूर्ति हैं।

और, इस प्रकार लेखा महात्मा गाँधीका जीवन-परिचय देना शुरु करती है। वह भी एक प्रकारसे पात्र-नैरेटर ही है। चूँकि यह नाटक वच्चो-के कार्यक्रमके लिए लिखा गया था, नाटकमे वच्चोकी अभिज्ञताका प्रति-निधित्व करनेवाला कोई पात्र होना चाहिए था। इसीलिए पुरुषको महात्मा गाँधीके जीवनसे पूर्णतः अभिज्ञ रखा गया है।

इसी प्रकारसे नैरेटर विभिन्न नाटकोमे विभिन्न रूप धारण करके आता है। छद्म-वेषमे रहनेपर वह कुछ नवीन-जैसा लगता है। 'उत्तरा और द्रौपदी' नाटकमे मैंने इतिहासको नैरेटर बनाया था। प्रारम्भकी कुछ पक्तियाँ इस तरह हैं—

(पुस्तकके पन्ने उलटनेकी आवाज)

नारी—इतिहास ! —इतिहास !

इतिहास—कौन हो तुम ?

नारी—मैं हूँ नारी।

इतिहास—क्या चाहिए तुम्हे ?

नारी—मैं तुमसे कुछ सुनने आयी हूँ इतिहास ! तुम अनन्त कालमे मसारकी गाथा लिखते आ रहे हो। तुमने जीवनके अनेक उत्थान-पतन देखे हैं, ध्वंस और निर्माण देखे हैं। क्या तुम मेरी गौरव-गाथा सुनाओगे ?

इतिहास—गौरव-गाथा सुनोगी ?

नारी—हाँ इतिहास, मैं अपने अतीतके गौरवपूर्ण जीवनमे प्रेरणा ग्रहण करना चाहती हूँ, जिससे भविष्यका सुन्दर निर्माण कर सकूँ। इसके बाद इतिहास नारीकी गौरव-गाथा सुनाता है। वह स्पष्ट ही एक नैरेटर है, पर उसका नाम बदला हुआ है। ऐसे नैरेटरोंमे सामान्य नैरेटरों (त्री-स्वर, पुष्प-स्वर, वाचक, वाचिका आदि) की अपेक्षा अधिक मनोरञ्जना होती है।

अब हम नरेशनकी भाषा-शैलीके बारेमें विचार करे। नरेशनकी समन्वो शक्ति उसकी भाषा-शैलीपर ही निर्भर है। उसके लिए सबसे पहले तो हमें यह याद रखना चाहिए कि रेडियोके नरेशन और कहानी-उपन्यासोके नरेशन (कथा-लेखक जो कुछ अपनी ओरसे कहता है, वह नरेशन ही तो है) में काफ़ी अंतर है। कहानी-उपन्यास पढ़नेके लिए लिखे जाते हैं, रेडियो-नरेशन सुननेके लिए। और, जँसा कि हम देख चुके हैं, पढ़ने और सुननेकी चीज़ोंमें बहुत अंतर है। मन-ही-मन किसी उद्धरणको हम सरलतासे पढ़ सकते हैं, पर उसे बोलकर सुनानेमें कठिनाई हो सकती है। इसलिए शब्दोका सयोजन इस प्रकार होना चाहिए कि अभिनेताओको उन्हें बोलनेमें कठिनाईका अनुभव न हो। उदाहरणके लिए यदि किसीको कहना पड़े— 'यह बात तो पहलेसे कही ही हुई है', तो वह अन्तिम चार शब्दोको सरलतासे नहीं कह सकेगा। यद्यपि यहाँ कोई कठिन शब्द नहीं है, पर शब्दोका सयोजन ठीक ढंगसे नहीं हुआ है।

अभिनेता किमी नरेशनको सरलतासे पढ़ सके, इसके लिए यह भी आवश्यक है कि विराम आदि चिह्नोपर पूरा ध्यान रखा जाय, वाक्य सरल हो और उनमें ऐसे स्थल हो, जहाँ अभिनेता तनिक रुककर साँस ले सके।

इसी प्रकार वाक्योके सयोजनपर भी ध्यान देना चाहिए। वाक्योका संगठन इस प्रकारका होना चाहिए कि उनका अर्थ एक बार सुननेपर समझमें आ जाय। चूँकि श्रोता पाठककी तरह किसी पुस्तकके पिछले पृष्ठोको फिरसे नहीं देख सकता, किमी बातको दुहराकर नहीं सुन सकता, यह जरूरी है कि रेडियो-लेखक वाक्योके संगठनपर ध्यान दे। इस दृष्टिसे सरल वाक्यो का बड़ा महत्त्व है। श्रोताओकी सुविधाकी दृष्टिसे अनेकार्थ शब्दोसे भी बचना जरूरी है। अनेकार्थ शब्दोके प्रयोगमें अर्थ समझनेमें कुछ कठिनाई हो सकती है। उद्धरण-चिह्नोका प्रयोग भी अर्थ समझनेमें बाधक होता है।

एक प्रश्न अवश्य है कि नरेशनके वाक्य कितने बड़े-बड़े हो ? यह बातानुसारपर निर्भर है। भावोके अनुरूप वाक्य बड़े और छोटे सब

प्रकारके हो सकते हैं। जैसे, कहीं कहरणाका वातावरण है, तो वहाँ वाक्य मद गतिसे चलनेवाले कुछ लवे-लवे हो सकते हैं, पर जहाँ युद्ध, शक्ति और प्रगतिकी व्यजना करनी है, वहाँ नैरेगन बहुत छोटे-छोटे होंगे, वाक्य भी छोटे और तेज गतिसे चलनेवाले होंगे। उदाहरण 'रेडियो-त्पक' अध्यायमे दी गई 'अहिंसाकी मूर्ति' मे उद्भूत अशमे देखा जा सकता है। वहाँ घटनाओमे गति है, इसलिए वहाके नैरेगन और वाक्य बहुत छोटे-छोटे हैं।

वाक्य छोटे-छोटे ही हों, यह कोई आवश्यक नहीं, लेकिन इस बातपर ध्यान देना आवश्यक है कि नैरेगनमे भाषाकी सजावटके लिए स्थान नहीं है। हमें कम-से-कम शब्दोमे अपनी बात कहनी है। यदि हम अलकृत भाषा लिखकर श्रोताओके मनको मुग्ध करना चाहते हैं, तो यह हमारी भूल है। ऐसा करके हम आगे और पीछेकी घटनाओकी गतिमे बाधा उपस्थित करते हैं। एक उदाहरण द्वारा बात आसानीसे समझी जा सकेगी —

### (पृष्ठभूमिमें शोक-सगीत)

आदित्य—( रुक-रुककर, धीरे-धीरे ) अब मुझे सन्तोष हो गया कहरणा ! इस वच्चेकी ओरसे अब मुझे कोई शका नहीं है। मैं इमे कुशल हाथोमे छोड रहा हूँ (खांसी) अब मैं मुक्से मर सकता हूँ ! आह ! (खांसी) आह !

कहरणा—नाथ !

आदित्य—क-र-णा ( खांसी समाप्त )

(शोक-सगीत तेज होकर समाप्त हो जाता है)

नैरेटर—सात वर्ष बीत गये ।

स्त्री—यहनजी, कुछ दूध मुझे दीजिएगा ?

कहरणा—तुम्हारी ही चीज तो है, खुशीमे ले जाना ।

यहाँ नरेशन केवल एत पकितवा है। उमी नाटकमे यह नैरेटर अगली बार कहता है—'कुछ वर्ष और बीत गये। प्रकाश कालेजमे पहुँच गया।' इन स्थलोपर भाषा-सौंदर्य दिग्गजनेके लिए अवकाश नहीं है। मान

लीजिए, कोई कहे—'समय रुकता नहीं, बढ़ता जाता है। प्रहर दिन और रातमें बदल जाते हैं, दिन और रात महीनें बन जाते हैं, और महीने "वर्ष" की छोटी सज्जामे सिमट जाते हैं। इसी तरह सात वर्ष बीत गये।' इसके साथ ही नैरेसनमें यह भी कहा जा सकता था कि समय किस प्रकार दुःख को भूल जानेमें सहायक होता है, किस प्रकार समयके साथ मनुष्यकी मनो-वृत्तियाँ बदल जाती हैं, और किस प्रकार ये बातें कर्णके जीवनके लिए भी नृत्य सिद्ध हुईं। लेकिन इन बड़े नैरेसनोका कोई उपयोग नहीं। ये केवल घटनाओकी गतिमें विघ्न ही उत्पन्न करते हैं। जहाँ एक पक्षि ही लिखनेसे काम हो जाय, वहाँ अनेक पक्षियाँ लिखना शब्दोका अपव्यय करना होगा। लियोनेल गैमलिन के शब्दोमें—'The art of writing a good radio script, indeed, often lies in knowing what *not* to say. There is no room for any phrase, even in the lightest conversational passage, which does not play an active part in the forward march of the programme. Words in the radio have to work their passage, and one has often got to do the office of three or four. There is certainly no room for the merely decorative.' ये बातें केवल नैरेसनके लिए ही नहीं, बरिक्त सलाहोके लिए भी सही हैं।

### ध्वनि-प्रभाव

ध्वनि-प्रभावका तात्पर्य हास्य, रुदन, वर्षा, वादल, रथ, टेलीफोन, रेलगाडी, मोटर, बहूक, मशीनगन आदिकी ध्वनियोसे है, जिनका व्यवहार रेडियो-नाटक प्रसारित करते समय किया जाता है। प्रत्येक रेडियो-स्टेशनमें ऐसे ध्वनि-प्रभावोके रिकार्ड रखे जाते हैं। कुछ ध्वनि-प्रभाव प्रसारणके समय स्टूडियोमें ही उत्पन्न किये जाते हैं। नाटक-लेखकका इन बातोंसे कोई विज्ञेय नवध नहीं। उसे केवल उचित स्थलपर उचित ध्वनि-



प्रभावका निर्देश कर देना पड़ता है। हाँ, उसे इस बातपर अवग्य व्यात रखना चाहिए कि असंभव ध्वनि-प्रभावोंका प्रयोग न हो जाय।

परिपाठ्य-निर्माणमें ध्वनि-प्रभावोंसे बहुत महायता मिलती है। रग-मच-नाटकोंमें यवनिकापर अकित दृश्यादि परिपाठ्यका काम करते हैं, पर रेडियो-नाटकमें वैसे कोई परिपाठ्य नहीं होता। रेडियो-नाटकमें ध्वनि-प्रभाव ही यह काम करते हैं। उनमें दृश्योंमें एक प्रकारकी घनता आती है, जिसने ज्ञात होता है कि पात्रोंका अभिनय मूत्रमें न होकर एक ठोम पृष्ठभूमिपर हो रहा है।

वातावरण-निर्माणके लिए ध्वनि-प्रभावोंका बड़ा महत्त्व है। रेडियो-नाटकमें आँखोंके सामने कोई प्रत्यक्ष चित्र नहीं आता, केवल ध्वनियों और शब्दोंके द्वारा मानस-चित्र बनते हैं। इन चित्र-निर्माणमें नाटककारकी चित्र-प्रधान शब्द एव ध्वनि-योजना तो काम करती ही है, श्रोताकी कल्पना-शक्तिको भी श्रम करना पड़ता है। रगमच तथा फिल्म-नाटक वातावरण एव परिस्थितिका पूर्ण चित्र स्वतः सीधे देते हैं, दर्शकोंकी कल्पना-शक्तिको स्वयं कोई चित्र-निर्माण नहीं करना पड़ता। लेकिन रेडियो-नाटक श्रोताकी भावना एव कल्पना-शक्तिको उत्तेजित करता है। यहाँ केवल टेलीफोनकी घटी बजती है, कागज़की गडगडाहट होती है, और आफिनल एक चित्र श्रोताके मानस-पटपर चित्रित जाता है। इसीलिए रेडियो-नाटककी कलाको मकेनकी कला कहा जाता है। किन्ती ध्वनि-प्रभावसे मकेन मात्रने उचित वातावरणका निर्माण हो जाता है। विभिन्न अव्वात्रोंमें दिये गये उद्दरणोंमें यह बात स्पष्ट हो जाणगी। ध्वनियोंके प्रयोगमें घटनाओंकी गतिशीलता किस प्रकार व्यक्त की जा सकती है, उसका उदाहरण 'रेडियो-रूपक'के प्रसंगमें 'अहिमाकी मूर्ति' नाटकमें दिया गया है।

अनेक स्थानोंपर ध्वनि-प्रभाव अपनेमें पूर्ण एव स्पष्ट नहीं होते। जैसे, गिराने पानी टारनेकी आवाज़ सुनाई देनेपर भी यह नहीं मान्य होता कि यह पानी है, शराब है अथवा दवा है। उसी प्रकार ध्वनिमें दिशा

भी नहीं सूचित होती। किसी मोटरकी आवाज सुनाई पडनेपर भी यह ज्ञात नहीं होना कि वह किस दिशाने आ रही है। आवश्यक होनेपर सलापमे उमका निर्देश करना पडता है।

ध्वनि-प्रभावोंके मध्यमे सबसे पहली बात यह है कि उनका व्यवहार कम-से-कम किया जाय। जैसा ऊपर कहा गया, रेडियो-नाटककी कला सकेतकी कला है। इसलिए उसमे केवल सकेत ही देना चाहिए, पूर्ण विवरण देनेका प्रयत्न करना उचित नहीं। नाटककारकी कुशलता कम-से-कम, किन्तु प्रभावशाली ध्वनि-प्रभावके चुनावमे है। किसी आफिसके वातावरण-निर्माणके अवधमे ऊपर एक निर्देश हुआ है।

एक ही ध्वनि-प्रभावका बार-बार व्यवहार करना श्रोताओंके लिए बहुत जरूरी होगा। जितनी बार कोई पात्र घटनास्थलपर जाए और वहांसे लौटे, उतनी बार उसके पैरोकी आवाज और दरवाजोंको खोलने-बंद करनेकी ध्वनि अच्छी नहीं लगेगी। ऐसे ध्वनि-प्रभाव प्रभावशाली नहीं हो सकेगे। इसीलिए कहा जाता है कि ध्वनि-प्रभावोंका व्यवहार कम-से-कम किया जाय। फेलिक्स फेल्टनका कहना उचित ही है कि ध्वनि-प्रभाव जितने कम रहेंगे, उतने ही अधिक प्रभावोत्पादक होंगे। स्वयं उसके शब्दोंमे, 'Effects should be effective, and the less they are used, the more effective they are'

यदि किसी स्थलपर अनेक ध्वनि-प्रभावोंको काममें लाना अनिवार्य हो, तो एक-एक ध्वनि-प्रभावका बारी-बारीसे व्यवहार करना चाहिए। एक ही बार कई ध्वनि-प्रभावोंको काममें लानेसे कोलाहल मच जाएगा और उनमे कोई निश्चित प्रभाव उत्पन्न नहीं हो सकेगा।

कुछ लोग समझते हैं कि चूंकि ध्वनि-प्रभाव केवल रेडियो-नाटकोंमे ही होते हैं, वे रेडियो-नाटककी अपनी चीज हैं और उनका अधिक-से-अधिक उपयोग किया जाना चाहिए। फल यह होता है कि कुछ नाटक केवल ध्वनि-प्रभावोंके लिए ही लिखे जाते हैं। यह उचित नहीं है। ध्वनि-प्रभाव तो

केवल साधन है, साध्य है नाटक-द्वारा श्रोताओको प्रभावित करना। इसीलिए ध्वनि-प्रभावोका व्यवहार वही तक होना चाहिए, जहाँ तक वे रेडियो-नाटकके प्रभावमें सहायक हो सके।

कुछ रेडियो-स्टेशनोमें किसी एक नाटकके लिए जो ध्वनि-प्रभाव बन गये, दूसरे नाटकोमें उन्हीका बार-बार उपयोग किया जाता है। श्रोताओके लिए वैसे ध्वनि-प्रभाव नवीन एवं प्रभावोत्पादक नहीं रह जाते। होना यह चाहिए कि विशेष नाटकोके लिए विशेष ध्वनि-प्रभावोका ही उपयोग हो।

लुई मैकनीसके अनुसार, ध्वनि-प्रभावोके सवधमें, अतमें, यही कहा जा सकता है कि इनका व्यवहार तभी करना चाहिए, जब ये नाटकको प्रभावोत्पादक बना सके और व्यावहारिक हो—'In general, a radio writer should only ask for effects when they are (a) practicable, (b) an asset to his story They must not be overused or indulged in for their own sake'

## संगीत

संगीतसे तात्पर्य वाद्य-संगीतसे है। यह प्राचीन कालसे ही नाट्य-कला का एक आवश्यक अंग रहा है। संगीत स्वयं एक ललित कला है, और इसके प्रभावकी तीव्रता सभी कलाओसे अधिक है, इसे कोई अम्बीकार नहीं करता। रेडियो-नाटकका तो यह एक प्रमुख अंग है।

रेडियो-नाटकमें संगीतका व्यवहार दो प्रकारसे किया जाता है—  
(१) स्वतंत्र रूपसे और (२) मलापकी पृष्ठभूमिके रूपमें।

संगीतका स्वतंत्र रूपसे व्यवहार नाटकके प्रारंभ और अंतमें होता है। नाटकके प्रारंभमें आनेवाला संगीत नाटककी भावात्मक विषय-वस्तु (theme) का प्रतीक होता है, और वह आगेकी घटनाओके लिए वातावरण निर्मित करता है। प्रारंभका आकर्षक संगीत नाटकके प्रति श्रोताओ-

की उत्सुकता जगा सकता है। अतः सगीत नाटककी समाप्तिकी सूचना देता है। उससे नाटककी पूर्णताका बोध होता है। सगीतके द्वारा दृश्य-परिवर्तन किया जा सकता है। रगमनपर दृश्य-परिवर्तनके लिए पर्दे होते हैं, पर रेडियो-नाटकमे दृश्यके अन्तमे सगीत दे दिया जाता है, और दृश्य परिवर्तित हो जाता है। फिर कयनोपकयन तथा ध्वनि-प्रभावके द्वारा नया दृश्य उपस्थित किया जाता है। दृश्य-परिवर्तनके लिए रेडियो-नाटकमे एक और उपकरण है—शांति। दो दृश्योंके बीचमे कुछ सेकेण्डोंके लिए शांति रहने दी जाती है, जिससे दृश्य परिवर्तित समझा जाता है।

एक दूसरे प्रयोजनके लिए भी सगीतका स्वतंत्र रूपसे व्यवहार किया जाता है। वह है घटनाओंकी शृंखलाएँ जोड़ना और गति सूचित करना। अगर दृश्य कहीं बड़ी शीघ्रतासे बदलते हो, तो वाद्य-सगीत-द्वारा इसकी व्यञ्जना की जा सकती है। 'कहानियोंके रेडियो-रूपांतर'के प्रसंगमे इस तरह का एक उदाहरण 'गोटेकी टोपी'के रूपांतरसे उद्धृत अंशमे आया है। सगीत-द्वारा गति किस प्रकार सूचित की जाती है, इसका उदाहरण 'वे अभी भी क्वारी हैं'के प्रारम्भिक अंशमे देखिए।

दृश्य-परिवर्तनका सगीत बहुत सक्षिप्त होना चाहिए, जिससे नाटककी गतिमें किसी प्रकारकी बाधा न उपस्थित हो। साथ ही नाटक तथा उसके दृश्योंमें अभिव्यक्त भावनाओंके साथ उसका पूर्ण सामंजस्य होना चाहिए।

स्थान-स्थानपर प्रतीकात्मक सगीतका भी उपयोग किया जा सकता है। प्रतीकात्मक सगीतसे तात्पर्य है उस सगीतसे, जो किसी विशेष भावना, विशेष व्यक्ति अथवा विशेष स्थानको सूचित कर सके। 'नोआखाली-यात्रा' काव्य-रूपकमे 'रघुपति राघव राजा राम'की धुन-द्वारा विभिन्न स्थानोंपर महात्मा गांधीकी उपस्थिति सूचित की गई थी।

पृष्ठभूमि सगीतसे अनेक प्रयोजन सिद्ध किये जाते हैं। सगीतमे भावो-द्दीपनकी अद्भूत शक्ति है। सलापके पीछे भावानुरूप सगीतकी योजना करके सलापके प्रभावको तीव्र बनाया जा सकता है। पर उचित स्थल-

पर उचित सगीतके व्यवहार-द्वारा ही यह कार्य मभव है। करुण-स्थलपर करुणा-व्यजक सगीत ही प्रभावोत्पादक होगा। भावोद्दीपनके साय-साय भाव-परिवर्तनका काम भी सगीतके-द्वारा किया जाता है। अगर पात्रके हृदयमे एक भावके बाद दूसरे प्रकारका भाव आ रहा हो, तो सगीतके प्रकार-में परिवर्तन करके इसे व्यजित किया जा सकता है। यदि किसी पात्रके मनमें दो भावनाओंका सघर्ष चल रहा हो, तो सगीत-द्वारा इसे सूचित किया जा सकता है।

ध्वनि-प्रभावकी भाँति वातावरण-निर्माणके लिए भी सगीतका उपयोग होता है। यदि कोई आनन्दपूर्ण प्रसंग चल रहा हो, प्राकृतिक सौंदर्यका दृश्य उपस्थित किया जा रहा हो, तो पृष्ठभूमि-सगीत उचित वातावरण का निर्माणकर उन प्रसंगोंको सजीव बना देता है।

पृष्ठभूमि-सगीत-द्वारा वातावरणका निर्माण तो होता ही है, नीरस प्रसंगोंको सरस बनाया जा सकता है। इसका एक उदाहरण 'मिथिला' रूपकसे देखिए—

(पृष्ठभूमिमें शास्त्रीय वाद्य-संगीत)

पुरुष—मिथिला गीतोंका देस है।

स्त्री—योग कहते भी हैं—'तिरहुति गीत बडए अनुराग।'

पुरुष—सगीतकी माधनामे मिथिलाकी सगीत-प्रिय जनताके हृदयका स्वदन है।

स्त्री—उममें स्त्रियोंने योग दिया है।

पुरुष—पुरुषोंने भी।

स्त्री—हिंदुओंने भी स्वर-नवाँन किया है।

पुरुष—मुसलमानोंने भी।

स्त्री—शानो मिलकर सगीतकी माधना करने आ रहे हैं।

(शास्त्रीयसगीत तेज होकर धीरे-धीरे मद हो जाता है, तब धीरे-धीरे लोकगीतकी धुन प्रारंभ होती है, जो पृष्ठभूमिमें चलती रहती है।)

पुरुष—परपरासे जाती हुई लोकगीतोंकी मनु रानिनी भी उनके मनको प्रमुदित करती रहती है।

स्त्री—गीतोंकी यह धारा निरच्छल मानव-हृदयमें निरन्तर युगों-मिथेलाकी धरतीपर प्रवाहित हो रही है।

पुरुष—मिथिलाके इन लोकगीतोंमें बड़ी मार्मिकता है।

स्त्री—इनमें जीवनकी सब प्रकारकी भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। इनकी रानिनीमें आँसूके जाँसू मुस्काते हैं, इनकी तानोंमें आनरों गूँज सुनाई पडती है।

और, इस प्रकार नगीतकी पृष्ठभूमिपर नैरेसन नग्नता रहता है।

भाववेश और भाववेशके कार्य्योंकी व्यञ्जना पृष्ठभूमि-सगीत-द्वारा बड़ी अच्छी तरह होती है। उदाहरणके लिए, यदि कोई भाववेशमें किसीको खोज रहा हो, दौडता हो, रुक जाता हो, फिर दौडता हो, तो इन सभी कार्य्योंको सगीत सूचित कर सकता है। इससे गतिकी अभिव्यक्ति तो होती ही है, पात्रोंकी मनोदशाका भी परिचय मिलता है।

कभी-कभी ध्वनि-प्रभावोंके साथ पृष्ठभूमि-सगीतकी योजना करके तीव्र प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। युद्ध अथवा आँधी-तूफानके ध्वनि-प्रभावोंके साथ उन्हें प्रभावशाली बनानेवाला सगीत भी दिया जाता है।

जो नाटक किसी सगीतज्ञके जीवनपर आधारित होते हैं, उनके लिए तो सगीत एक अनिवार्य अंग हो जाता है। पर वैसे नाटकोंमें सगीतकी सीमा पर ध्यान देना चाहिए, नाटकपर सगीत इस प्रकार न छा जाय कि समूची नाटकीयता ही नमस्त हो जाय।

नगीतके व्यवहारसे ऐतिहासिक कालकी भी सूचना मिलती है। पत्थेक युगमें जपना विशेष सगीत होता है। आधुनिक युद्ध-सगीत प्राचीन युद्ध-सगीतमें सर्वथा भिन्न है। इस प्रकार सगीत-द्वारा विशेष ऐतिहासिक जानकारी प्राप्त की जा सकती है।

उनके अतिरिक्त संगीत और कीन-से प्रयोजन सिद्ध कर मचना है, यह हम 'रेडियो-नाटक गोमाएँ और नभादनाएँ' शीर्षक अध्यायके अन्तर्गत देख चुके हैं।

संगीतकी योजना तो प्रस्तुतकर्ता ( Producers ) ही करने हैं, लेखक केवल संगीतके म्यलका निर्देश करता है। हाँ, लेखकको नाटक लिखते समय अपनी कल्पना और अनुभवके बलपर यह सोच लेना चाहिए कि संगीत कहाँ अनिवार्य और प्रभावशाली होगा। संगीतके-द्वारा वह जो प्रयोजन सिद्ध करना चाहता हो, उसका उल्लेख उसे उचित स्थानपर कर देना चाहिए।

संगीत रेडियो-नाटकका बहुत महत्वपूर्ण भाग है, पर इसका उपयोग बहुत सोच-समझकर और उचित स्थानपर ही होना चाहिए। लुई मैकनीन-ने ध्वनि-प्रभावकी ही तरह संगीतके विषयमें कहा है कि जहाँ तक संगीत नाटकके प्रयोजनको सिद्ध कर सके, वहीं तक उसका उपयोग होना चाहिए, कहीं ऐसा न हो कि वही प्रधान हो जाय, और नाटकको संगीत-सम्मेलनमें बदल दे। स्वयं उसके शब्दोंमें—'The music, though much more conspicuous, must still be strictly functional, subordinated to the dramatic purpose of the whole, the music must not attempt to usurp the primary role and turn the whole thing into a concert'

## रेडियो-नाटकके प्रकार

रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटक जनक प्रकारके होते हैं। विषय-वस्तुके अनुसार तो उनके भेदोंकी सख्या अगणित हो जाएगी, जिनसे हमारा यहाँ कोई प्रयोजन नहीं है। शिल्पज्ञी दृष्टिसे विचार करे, तो रेडियो-नाटकके सात भेद हमारे सामने आएँगे—

१-नाटक, २-रूपक, ३-रूपांतर, ४-फंटेसी, ५-मोनोलॉग, ६-नगीत-रूपक, और ७-त्रलकियाँ।

रेडियो-नाटकके ये सभी रूप गद्यमे भी होते हैं, पद्यमे भी। कुछ नाटकोंमे गद्य और पद्य दोनोंका सम्मिलित उपयोग किया जाता है। इन सभी रूपोंपर अलग-अलग विचार करना उचित होगा।

### रेडियो-नाटक

'रेडियो-नाटक' शीर्षक तो बहुत व्यापक है। इसके अतर्गत, जैसा अभी ऊपर कहा गया, रेडियो-नाटकके सभी प्रकार चले आते हैं, लेकिन यहाँ हम केवल उन्ही रचनाओंके सववमे विचार करेंगे, जिन्हें 'रेडियो-रूपक', 'रेडियो-फंटेसी' आदि नाम न देकर 'रेडियो-नाटक' ही कहा जाता है। रूपक, फंटेसी आदिकी विशेषताएँ समझ लेनेके बाद स्वतः ज्ञात हो जाएगा कि 'रेडियो-नाटक'से क्या तात्पर्य है। ऐसे नाटक रगमचके नाटकोंसे बहुत समानता रखते हुए भी मात्र श्रव्य होते हैं। यह संभव है कि इस सववध-ने जो बातें कही जायँ, वे रेडियो-नाटकके दूसरे प्रकारोंके लिए भी सही हों।

नदसे पहले हम रेडियो-नाटककी विषय-वस्तुके सववमे विचार करेंगे। पहला प्रश्न जो किसी नाटककारके मनमे उठता है, वह यह कि वह अपने नाटकके क्या लिखे, किस विषयपर लिखे, कैसे लिखे, यह तो वादका



प्रश्न है। इस प्रश्नके उत्तरमे कहा जा सकता है कि रेडियो-नाटककारके लिए विषयका कोई बंधन नहीं है, वह मानव-जीवन और जगत्मे मन्वित किसी भी विषयको अपने नाटकका आधार बना सकता है, फिर भी उसे कुछ बातोपर अवग्य ध्यान देना पडेगा। पहली बात तो उसे यह समझनी होगी कि रेडियो-नाटक विभिन्न रुचियोंके लोग सुनते हैं। यदि रगमचपर कोई धार्मिक लीला हो रही है, तो उसे देखने केवल धार्मिक प्रवृत्तिके ही लोग जाएँगे, लेकिन रेडियो-नाटक सुननेवाले व्यक्ति घर बैठे ही नाटक सुनते हैं, और यदि नाटक उनकी रुचिके अनुकूल न हुआ, तो वे रेडियो-सेट शीघ्र ही बद कर देगे। अत यदि रेडियो-नाटककार चाहता है कि अधिक-से-अधिक व्यक्ति उसका नाटक सुने, तो उसे अपनी विषय-वस्तु ऐसी रखनी पडेगी, जो विश्वजनीन हो, जो किसी दल, जाति, धर्म आदिके सीमित बंधनोमे ही न घिरी हो। यदि वह मूल मानवीय राग-विरागोको अपने नाटकका विषय बनाये, तो वह सफल हो सकता है। उदाहरणके लिए, यदि वह दिखलाये कि किस प्रकार मनुष्यके हृदयमे कर्तव्य और भावनाका संघर्ष होता है, किस प्रकार मनुष्यके हृदयमे प्रेम, घृणा, ईर्ष्या आदिकी भावनाएँ उठती हैं, तो वह अपने नाटकको अधिक-से-अधिक व्यक्तियों तक पहुँचा सकेगा। इसके लिए वह अपनी कथा इतिहास, पुराण अथवा वर्तमान सामाजिक जीवन, कहीसे ले सकता है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटककार उन समस्याओंको भी अपना विषय बना सकता है, जिनमे अधिक लोगोकी दिलचस्पी है। युद्ध, वर्तमान सामाजिक कुरीतियों आदिपर भी बड़े सदर नाटक लिखे जा सकते हैं, लेकिन यहाँ भी यह याद रखना होगा कि ऐसे नाटकोमे भी जबतक मनुष्यके राग-विरागोका अंकन न होगा, तबतक वे लोगोके मर्मको न छू सकेंगे। मनुष्यके राग-विरागोकी सूक्ष्म तरंगोको पकड़ना कविका ही काम है। इसीलिए लुई मैकनीसने कहा है कि रेडियो-नाटक लिखनेके लिए कविकी दृष्टि चाहिए—'For man, we should always

remember is born poetic. Poetry, in this sense at least is more primitive than prose, it was easier on the ear and less strain upon the mind. That is why radio drama—not because the medium is new but because of its primitive audience—might reasonably be expected to demand a poet's approach. And poets on the whole do seem more at home on the air than novelists, say, or essayists'

मानवीय अनुभूतियाँ और मानवीय भावनाएँ ही नाटककी विषय-वस्तु बनाई जायँ, पर नाटकमें उन्हें इस प्रकार रखा जाय कि वह कुछ असाधारण-सा लगे। हम जानते हैं कि जिन विषयोंसे हम बहुत अधिक परिचित हो जाते हैं, उनकी नवीनता समाप्त हो जाती है, फलतः वे हमारा ध्यान आकृष्ट नहीं करती। यही बात नाटकके विषयोंके साथ भी है। हम प्रतिपल कोई नई चीज़ चाहते हैं। जो नाटक हमारी इस आकाक्षाको तृप्त करेगा, वही सफल होगा। इसके लिए आवश्यक है कि नाटककार सामान्य विषय-वस्तुको भी असामान्य परिस्थितियोंमें रखकर उपस्थित करे।

चूँकि हम लोगोंके यहाँ जो नाटक लिखे जाएँगे, उनका उपयोग ऑल इंडिया रेडियोमें ही होगा, नाटककारको जाल इंडिया रेडियोकी नीतिसे परिचित होना चाहिए। ऐसे विषयोंसे भरसक बचनेका प्रयत्न करना चाहिए, जिनके सबबमें वाद-विवाद हो अथवा जिनसे किसी मत, धर्म, मज़हब या दलका विरोध होता हो। अश्लील एवं भारतीय सस्कृतिकी विरोधी विषय-वस्तुको भी यहाँ प्रश्रय नहीं दिया जाता। ऑल इंडिया रेडियोकी नीतिसे सवधित एक और बात यही कह दी जाय। ऑल इंडिया रेडियो द्वारा किसी कपनी, समिति, पेटेंट नामान आदिका प्रचार नहीं किया जाता। अतः ऑल इंडिया रेडियोके लिए लिखित नाटकोंमें 'लीडर' 'पिट् होटल', 'पनामा ब्लेड'—जैसे नामोंको नहीं जाने देना चाहिए। इनके स्थानपर कल्पित नामोंका सहारा लेना चाहिए।

सफल रेडियो-नाटककी पहली आवश्यकता है एक अच्छी कहानी। जबतक कथानक सशक्त न होगा, तबतक नाटक श्रोताओंको प्रभावित न कर सकेगा। सशक्त कथानकका तात्पर्य ऐसे कथानकमें है, जो श्रोताओंकी जिज्ञासा अततक जगाये रख सके। यह कलाकारकी प्रतिभापर निर्भर है कि वह कैसे कथानकका निर्माण करता है। इसके लिए कोई एक नियम नहीं दिया जा सकता। नाटककारको ध्यान इसी बातपर रखना है कि नाटकका घटनाक्रम सुमबद्ध हो, उसमें कहीं डीलापन न हो। उपन्यास, कहानियों और रंगमंच-नाटकोंमें कुछ डीलापन रहे, तब भी काम चल सकता है, पर रेडियो-नाटकमें नहीं। इसकी अवधि सीमित होती है, पात्र अदृश्य होते हैं, इसलिए इसका कथानक इतना श्रृंखलाबद्ध होना चाहिए कि इसका प्रभाव तीरकी तरह हो। कथानकका एक केन्द्रबिन्दु होना चाहिए, जो श्रोताओंके मर्मपर धावात कर सके। यह तभी नभव है, जब घटनाएँ डवर-डवर न बिखरे, सीधी गतिसे चले, स्पष्ट शब्दोंमें, रेडियो-नाटकमें अप्रासंगिक कथानक एव घटनाओंके लिए कोई स्थान नहीं है। इसमें कोई भी घटना ऐसी न आनी चाहिए, जो मूल घटनाकी गतिको आगे न बढ़ाये, उसकी सहायता न करे। हमें यह हमेशा याद रखना है कि रेडियो-नाटककी कला गतिशीलताकी कला है, गति ही इसका प्राण है। दृश्य-नाटकोंमें स्थिर एव गतिहीन उपकरणोंमें भी काम चल जा सकता है, क्योंकि अपनी आँखोंमें हम उन्हें देखते रहते हैं, पर रेडियो-नाटकमें इनका कोई महत्त्व नहीं है। नाटकोंमें गत्यात्मकताका यह गुण तभी आ सकता है, जब छोटे-छोटे और गतिशील दृश्योंका नियोजन किया जाय।

रेडियो-नाटककी नाटकीय एकरता कभी भंग नहीं हनी चाहिए। एकरा करनेका उपाय यह है कि नाटककार सबसे पहले अपने कथानकको नक्षेपमें लिख ले और यह देख ले कि उसकी सभी घटनाएँ एक दूसरेमें अच्छी तरह जुड़ी हुई हैं, और उनमें श्रोताओंकी जिज्ञासा बनाये रखनेकी पर्याप्त शक्ति है। इस मक्षिप्त कथानकके आधार पर नाटककारके मनमें समूचे नाटकका, प्रारम्भमें अन्ततक, एक साफ ढाँचा

रहना चाहिए। उसे यह भी सोच लेना चाहिए कि किस दृश्यके लिए कितना समय देना उचित होगा। कहानी, उपन्यास आदिका लेखक इन बातोंपर बिना विचार किये लिखना प्रारंभ कर सकता है, और तबतक लिखता चला जा सकता है, जबतक उसकी रचना समाप्त न हो जाय। लेकिन रेडियो-नाटककी नीमा पहलेसे निर्धारित है। यदि नाटककार आगे घटेके लिए कोई नाटक लिख रहा है, तो उसे अपनी लिखावट और अपने अनुभवके आधारपर मालूम है कि उसे चौदह, पंद्रह या सोलह पृष्ठोंमें नाटक समाप्त कर देना है। वह इससे न एक पृष्ठ कम लिख सकता है, न एक पृष्ठ अधिक। इसीलिए रेडियो-नाटककारके मनमें समूचे नाटकका ढाँचा पहलेसे ही तैयार होना चाहिए, जिससे सभी दृश्य अपने-अपने स्थानपर नपे-नुले हों, और नाटक एक सतुलित रचना बन सके।

कथानक-निर्माणके समय लेखकको इस बातपर ध्यान देना है कि उनकी कथा-वस्तु श्रव्य माध्यमसे भलीभाँति व्यक्त की जा सके। उदाहरणके लिए अतमें दिया गया नाटक 'सघर्ष' देखा जा सकता है। उसमें एक कलाकारकी समस्या अंकित है। वह कलाकार चित्रकार भी हो सकता था, पर नाटकमें उसे गिल्पी रखा गया है। छेनी-हथौड़ेके ध्वनि-प्रभावोंके द्वारा गिल्पीकी कथा रेडियो-नाटकमें प्रभावोत्पादक बनायी जा सकती है।

कथानक बन जानेके बाद सोचना आवश्यक है कि किस प्रकार उसे नाटकमें उपस्थित किया जाय, जिससे वह अधिक-से-अधिक प्रभावोत्पादक हो सके। रेडियो-नाटकका प्रारंभ ही इस प्रकारका होना चाहिए कि कुछ पक्तियाँ सुननेके बाद ही श्रोताका मन उससे उलझ जाय और वह आगेकी बातें सुननेके लिए उत्सुक हो उठे। यह सफल रेडियो-नाटककी बहुत बड़ी विशेषता कही जायगी। इनके बाद घटनाओंकी गति भी बड़ी सीधी और सरल होनी चाहिए, उसमें किसी प्रकारकी ऐसी उलझन न हो, जिससे श्रोताओंको नाटकका विकासक्रम समझनेमें कठिनाई हो। लियोनेल गैमलिनने नये रेडियो-नाटककारोंको सलाह दी है कि वे गति, सरलता और कल्पनापर ही अपने नाटकोंको आधारित रखनेका अभ्यास करें।

रेडियो-नाटकमे पात्रोके चरित्राकनपर भी विशेष ध्यान देना पडता है । पात्रोके-द्वारा ही रेडियो-नाटककार श्रोताओको प्रभावित करता है । पात्रोके विषयमे पहली बात यह है कि उनपर हम सहज ही विश्वास कर सके । वे पात्र हाड-मासके सजीव मनुष्य हो, जिनमे विश्वास-सृष्टिकी पर्याप्त शक्ति हो । दूसरी बात यह कि पात्रोके चरित्रकी रेखाएँ साफ-माफ उभरी हुई होनी चाहिएँ । प्रत्येक पात्रकी अपनी व्यक्तिगत विशेषताएँ प्रदर्शित की जाएँगी, तभी रेडियो-नाटक सफल हो सकेगा । यह काम बहुत कठिन है । हमारे यहांके अधिक रेडियो-नाटकोमे ऐसा नहीं हो पाता । श्री कृष्ण शुगलू ऑल इंडिया रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकोके विषयमे लिखते हैं—‘A complaint often voiced by our actors and producers is that there is little characterisation in the scripts given to them The characters which they are supposed to portray and interpret, they say, are cliches which do not respond to the events around them Our actors want characters with three dimensions and a soul, just as our producers are keen on scripts which can be translated into sound and sound-patterns’ (Aspects of Broadcasting in India) उनके अनुसार हमारे यहांके नाटकोमें चरित्राकनपर बहुत कम ध्यान दिया जाता है । सफल रेडियो-नाटककारके लिए इसपर ध्यान देना आवश्यक है । चरित्रोका विकास इस प्रकार होना चाहिए कि वे अपनी परिस्थितियोमे स्वत उद्भूत जान पडे, उनकी बातें प्रत्येक स्थितिमे स्वाभाविक ज्ञात हो । पात्रोकी एक-एक उक्ति, एक-एक क्रिया-द्वारा उनके चरित्रोपर प्रकाश पडना चाहिए । चूंकि रेडियो-नाटकको अपनी सीमित अवधिमें ही मन-कुछ करना पडता है, उसकी कोई भी पक्ति जयवा घटना निरर्थक नहीं

जानी चाहिए। उनकी सार्थकता इसीमें है कि घटनाओंकी गतिमें महा-यता मिले और पात्रोंका चरित्राकन हो।

रेडियो-नाटकके पात्रोंके सबधमें एक बात यह भी याद रखनेकी है कि अधिक पात्रोंके जमघटसे अनेक उलझने उत्पन्न हो जाती हैं। किमी पात्रका चरित्राकन अच्छी तरह नहीं हो पाता, श्रोताओंके लिए सब पात्रोंके नाम याद रखना और उन्हें पहचानना कठिन हो जाता है। ये असुविधाएँ इसलिए होती हैं कि रेडियो-नाटकके पात्र अदृश्य होते हैं। अतः आवश्यक है कि रेडियो-नाटकमें कम-से-कम पात्र रखे जायँ। साथ ही पात्र ऐसे हो कि उनकी आवाज और उनके बोलनेके ढंगसे ही श्रोता उन्हें पहचान ले। अच्छा तो यह होगा कि पात्रोंकी कल्पना ध्वनिके आधारपर ही की जाय। हम प्रति-दिन देखते हैं कि मनुष्योंकी चारित्रिक वैयक्तिकता उनकी आवाज, बोलनेके ढंग आदिसे प्रकट होती है। रेडियो-नाटककारका ध्यान इस बातपर विशेष रूपसे जाना चाहिए। तात्पर्य यह कि पात्रोंमें जितनी अधिक व्यक्तिगत विशेषताएँ रहेगी, वे उती हृदयक नाटकको सफल बनानेमें समर्थ हो सकेंगे।

नाटकका एक आवश्यक अंग कथनोपकथन भी है, जिसपर 'रेडियो-नाटकके उपकरण' अध्यायमें विस्तारके साथ विचार किया गया है।

रेडियो-नाटकके शीर्षकपर भी ध्यान देना बहुत आवश्यक है। श्रोता सबसे पहले शीर्षक ही तो सुनता है। इसलिए शीर्षक इतना आकर्षक होना चाहिए कि वह श्रोताओंकी जिज्ञासा जगा दे। उदाहरणके लिए, अतमें दिये गये नाटकका शीर्षक देखिए—'वे अभी भी क्वारी हैं।' इसे सुनते ही श्रोताको उत्सुकता जग जाएगी, वह जानना चाहेगा कि किसकी और कैसी कहानी है।

## रेडियो-रूपक

‘रेडियो-रूपक’ नामसे हिंदीमें अनेक प्रकारकी रचनाएँ लिखी जा रही हैं। इन रचनाओंमें किसी एक निश्चित स्वरूप-विधानके दर्शन नहीं होते, पर एक बात इन सबमें सामान्यतः यह दिखायी पड़ती है कि इनमें एक या एकसे अधिक नैरेटर (जिन्हें वाचक, वाचिका, पुरुष-स्वर, स्त्री-स्वर आदि नाम दिये गये हैं) होते हैं, जो विखरी हुई घटनाओंकी कड़ियाँ जोड़ते हैं, दृश्यो-परिस्थितियों आदिके विवरण देते हैं, किसी विषयपर वाद-विवाद करते हैं, कोई कथा कहते हैं, या ऐसे ही दूसरे-दूसरे प्रयोजन सिद्ध करते हैं। चूँकि ये नैरेटर किसी-न-किसी रूपमें सब रूपकोमें होते हैं, यह समझ लिया जाता है कि जिन नाटकोमें नैरेटर होते हैं, वे सब रूपक हैं, पर बात वास्तवमें यह नहीं है। ‘रेडियो-रूपक’के स्वरूप-विधान और विशेषताओंपर विचार करनेके पहले ‘रेडियो-रूपक’ नामके सबसे विचार कर लेना उचित होगा।

‘रेडियो-रूपक’ नाम बहुत भ्रामक है। इसमें आगे ‘रूपक’ शब्दसे भ्रम होता है कि इसका सबसे प्राचीन नाट्य-शास्त्रके ‘रूपक’ (जो दृश्य-काव्यका पर्याय था, और ‘नाटक’, ‘नाटिका’ आदि जिसके प्रधान भेदोंमें थे) से है। इस दृष्टिसे कुछ लोग यह भी सोचते हैं कि रेडियोसे प्रसारित होनेवाले सब नाटक ‘रेडियो-रूपक’के अंतर्गत आ जाएँगे। पर यह मात्र भ्रम है। ‘रेडियो-रूपक’का प्राचीन नाट्य-शास्त्रके ‘रूपक’से कोई संबंध नहीं है। वास्तवमें ‘रेडियो-रूपक’ शब्द अंग्रेजीके ‘रेडियो-फीचर’ (Radio feature) के लिए व्यवहृत किया जा रहा है, यद्यपि यह कह सकना कठिन है कि ‘फीचर’का अनुवाद ‘रूपक’ क्यों, कब और कैसे किया गया। जब तो ‘फीचर’के लिए ‘रूपक’ शब्द रूढ़ हो गया है। अतः ‘रूपक’की विशेषताओंको समझनेके लिए ‘फीचर’के विषयमें जानकारी प्राप्त कर लेना आवश्यक होगा।

बी० बी० सी० में 'फीचर' नाम 'डॉकुमेण्ट्री' (प्रजातन्त्र सूचनायोग-  
 आधारित नाटकीय रचना) के लिए व्यवहृत होता है। 'फीचर' नाम  
 लिखी जानेवाली रचनाओंका अपना इतिहास है। आजके लगभग पचास  
 वर्ष पहले बी० बी० सी० में 'फीचर' नामकी रचनाएँ नहीं होती थीं, किन्तु  
 बी० बी० सी०का नाटक-विभाग रेडियो-टेक्नीकके नवप्रभ में नाना-प्रकार  
 कर रहा था। उसे विरोध अवसरोके लिए विशेष कार्यक्रमोंका आयोजन  
 करना पड़ता था—ठीक वैसे ही, जैसे प्रजातन्त्र-दिवस, श्रीन्द्र-जयन्ती,  
 'प्रसाद'-दिवस आदि विरोध अवसरोके लिए जॉल रजिया रेडियोके विभिन्न  
 स्टेयनोंसे विशेष कार्यक्रम आयोजित किये जाते हैं, और, जिन पत्रों  
 इन विशेष कार्यक्रमोंकी सूचनाएँ 'Radio Highlight' या 'विरोध  
 कार्यक्रम' शीर्षकोंसे समाचारपत्रोंमें दी जाती हैं, उसी प्रकार बी० बी० सी०  
 के विशेष कार्यक्रमोंकी सूचनाएँ पत्रोंमें निकलती थीं। इस तरह विशेष  
 कार्यक्रमोंको सामान्य कार्यक्रमोंकी अपेक्षा अधिक प्रधानता दी जाती थी,  
 और इन्हे लोग 'Featured Programme' कहते थे। बोलचालमें 'Fea-  
 tured' के 'd' का लोप हो गया, और लोग उसे 'Feature Programme'  
 कहने लगे। पहले 'फीचर प्रोग्राम' का अर्थ वहाँ 'विरोध कार्यक्रम' ही था,  
 लेकिन धीरे-धीरे उसके अंतर्गत वे सभी रचनाएँ आने लगीं, जो रेडियो-  
 टेक्नीककी दिगामें कुछ नये प्रयोगोंके लिए लिखी जाती थीं। इन प्रयोग-  
 शील कार्यक्रमोंका झुकाव कल्पना-प्रधान रचनाओंकी ओर कम, और तथ्य-  
 प्रधान रचनाओंकी ओर अधिक था। उन्ही दिनों ग्रेट ब्रिटेनमें डॉकुमेण्ट्री  
 फिल्मोंका विकास हुआ, और रेडियोके फीचर प्रोग्रामोंसे सबद्ध कुछ व्यक्ति  
 उनका अनुकरण करने लगे। वे आवाज़को रिकार्ड करनेवाली मशीनोंके  
 द्वारा यथातथ्य घटनाओंके रिकार्ड तैयार कर लेते, और उन्हींके आधारपर  
 नाटकीय रचनाएँ लिखकर प्रसारित करते। ये नये प्रकारकी रचनाएँ,

१ "Documentaries are known in the B. B. C. as  
 Features' "



जिन्हे 'रेडियो-डॉकुमेंट्री' कहा जाता था, बड़ी आकर्षक थी। फलतः इस दिशामें अनेक प्रयोग होते रहे, और अब तो इनकी टेकनीक इतनी अधिक विकसित हो चुकी है कि वी० वी० सी०में नाटक-विभागसे पूर्यक् इनके लिए एक अपना स्वतंत्र विभाग है। तो, 'फीचर'का यही इतिहास है। यथातथ्य घटनाओं एवं सूचनाओंपर आधारित नाटकीय रचनाओं को ही अंग्रेजीमें 'फीचर' कहा जाता है, और 'फीचर'को ही हमलोग हिंदीमें रूपक कहने लगे हैं (कुछ लोग इन्हे 'आलेख-रूपक' या 'वस्तु-रूपक' भी कहते हैं), यद्यपि यथार्थतः 'फीचर' कही जानेवाली रचनाएँ इनी-गिनी ही मिलेंगी। वी० वी० सी० के पच्चीस वर्षोंके परिश्रमकी उपलब्धि को इतनी जल्दी प्राप्त कर लेना शायद संभव भी नहीं था। हमारे यहाँ अभी साधनोंका अभाव है। हमारे यहाँके रेडियो-स्टेशनमें रूपकोंके लिए स्वतंत्र विभाग भी नहीं है। उनके प्रसारणमें आर्थिक व्यय भी अधिक पड़ता है। लेखक भी उनकी टेकनीकसे अभी पूर्णतः विज्ञ नहीं हैं। इस दिशामें जब सबका ध्यान जाएगा, तभी रूपकोंकी कलाका विकास हो सकेगा।

अब हमें देखना चाहिए कि वास्तवमें रूपक है क्या? लुई मैकनीमने इसकी परिभाषा इस प्रकार दी है—'The radio feature is a dramatised presentation of actuality but its author should be much more than a reporter or a camera-man, he must select his actuality material with great discrimination and then keep control of it so that it subserves a single dramatic effect'

तात्पर्य यह कि रूपक वास्तविकता का नाटकीकृत रूप है। वास्तविकताका मतलब यहाँ प्रचलित वास्तविक घटनाओं और तथ्योंमें है। नाटककार, कहानीकार आदि कलाकार कल्पित घटनाओंको अपनी रचनाओंका आधार बनाने हैं, यद्यपि उनके माध्यममें व्यक्त विषय-वस्तु

अवास्तविक नहीं कही जा सकती, वह भी हमारे जीवन की ही झलक है। लेकिन रूपककारके लिए आवश्यक है कि वह वास्तविक प्रवृत्तियों का अनुभव पर ही अपने रूपककी रचना करे। यह बात एक-दो उदाहरणों द्वारा सरलतासे समझी जा सकती है। यदि रूपककार मित्रिणी के जीवन-काल में कोई रूपक लिख रहा हो, तो उसे वहाँके लोगोंकी बातचीत, उनके गीत आदिके रिकार्ड तैयार कर लेने पड़ेंगे, जिनमें वहाँके लोक-जीवनका वास्तविक परिचय वहाँके लोगोंके गद्दोंमें प्राप्त हो सके। यदि गंगा-बामोदर नदीकी योजनापर कोई रूपक लिखना चाहे, तो उसे उन योजना-में लगे हुए लोगों, उस क्षेत्रमें रहनेवाले आदिके विचार उर्ध्वके स्तरोंमें प्राप्त करने होंगे (यह काम उन लोगोंने बातचीत करके जी-उदाहरण रिकार्ड तैयार करके किया जाता है)। डोनल्ड बोन्ने रूपककारके लिए यही बात कही है—'What you are setting out to do is to extract in mint condition the thought at the back of the speaker's mind and mint condition means—his own words' इससे स्पष्ट है कि यह काम मात्र लेखकोंके लिए असंभव है। रेडियो-स्टेशनके अधिकारियों और लेखकोंके सहयोगसे ही सफल रेडियो-रूपक प्रसारित हो सकते हैं।

अपने वहाँके रेडियो-स्टेशनकी वर्तमान स्थितिमें इस प्रकारके रूपको-का लिखा जाना एक प्रकारसे असंभव दीखता है। और, आजकल वर्तमान समस्याओं, योजनाओं आदिपर जैसी डॉकुमेंट्री फिल्में हमारे यहाँ बनती हैं, वैसी रेडियो-डॉकुमेंट्री सचमुच ही असंभव है। इससे ज्ञात होता है कि रेडियो-रूपकका क्षेत्र बहुत सीमित है, सीमित तो है ही, पर साधनोंके अभावमें रूपक-रचनाके नये मार्ग खोजे गये हैं। लियोनेल गैमलिनने रेडियो-रूपकके विषयमें लिखा है—'Quite simply, it's a near-relation of the documentary film Based on actual fact, it is presented in dramatic form with real people as the actors, or sometimes with professio-

nal actors re-creating the characters of the original story or incidents '

इसके अनुसार वास्तविक व्यक्तियोंके बदले कभी-कभी अभिनेताओंसे काम लिया जा सकता है। गैमलिनने 'कभी-कभी' सभवतः इसलिए कहा है कि कुछ रूपकोमे वास्तविक व्यक्तियोंको अभिनेताके रूपमे उपस्थित करना हमेशा सभव नहीं होता। ऐतिहासिक रूपकोमे तो वास्तविक व्यक्तियोंको पात्रके रूपमे उपस्थित करना बिलकुल असभव है, ऐतिहासिक पात्रोंका कार्य अभिनेता ही सम्पन्न कर सकते हैं। तात्पर्य यह कि गैमलिनके अनुसार कभी-कभी अभिनेताओंको रूपकोमे रखा जा सकता है। पर हम लोगोंके यहाँ जो रूपक प्रसारित किये जाते हैं, उनमे 'कभी-कभी' नहीं, बल्कि हमेशा ही वास्तविक व्यक्तियोंका कार्य अभिनेता किया करते हैं। बहुत-से रूपकोमे तो पात्र रहते ही नहीं, केवल दो-तीन नैरेटर वारी-वारीसे किसी विषयपर भाषण देते हैं। उदाहरणके लिए, यदि किसी रूपकमे यह दिखलाना हुआ कि पिछले कुछ वर्षोंमे हमारे राष्ट्रने किन-किन क्षेत्रोंमें क्या-क्या विकास किये हैं, तो दो-तीन नैरेटरोंके द्वारा विकास-सवधी सारी बातें कहला दी जाती हैं। ऐसे रूपकोमे नाटकीयता, सजीवता एवं मनोरञ्जकताका नितात अभाव रहता है। जबतक हमारे यहाँके रेडियो-स्टेशनोंमे रूपकोके लिए विशेष प्रवर्ध नहीं किया जाता, तबतक यही होता रहेगा।

चूँकि 'रूपक' नाम उपर्युक्त दोनों प्रकारकी रचनाओंके लिए व्यवहृत किया जा रहा है, हम उचित समझते हैं कि दोनोंके लिए अलग-अलग नाम दिये जायँ। अच्छा होगा कि सही अर्थ मे फीचर या डाकुमेंट्री कही जाने-वाली रचनाओंको 'आलेख-रूपक' या 'वस्तु-रूपक' कहा जाय, और अन्यान्य सामान्य रचनाओंको मात्र 'रूपक'।

अब हमें रूपकोके क्षेत्र एवं उनकी विशेषताओंपर विचार करना चाहिए। रूपकही जो परिभाषा ऊपर दी जा चुकी है, उनके अनुसार रूपकोमे सब प्रकारकी वास्तविकताओंका नाटकीकृत रूप उपस्थित किया

जा सकता है। जिस प्रकार वास्तविकताओंकी कोई सीमा नहीं है, उमी प्रकार रूपकोकी भी कोई सीमा नहीं है। उनका क्षेत्र अत्यंत विस्तृत है, उनमें सब प्रकारके विषयोंका समावेश हो सकता है। उनके माध्यमसे हम किसी महापुरुषका जीवन-चरित उपस्थित कर सकते हैं, प्रदेश अथवा देश विशेषके लोगोंकी सभ्यता, नस्कृति एवं लोक-जीवनका परिचय दे सकते हैं, ऐतिहासिक महत्त्वके स्थानोंका इतिहास बतला सकते हैं, आविष्कार विशेषका इतिहास कह सकते हैं, सस्या विशेषका परिचय दे सकते हैं, तात्पर्य यह कि सब विषयोंपर रूपक लिखे जाते हैं। एच० आर० विलियम-सनके शब्दोंसे Under the somewhat colourless word "feature" we find included didactic documentaries and historical reconstructions, an encyclopaedia entry brought to life and a glorified parlour game, a vivid piece of yesterday's secret history and a glimpse of to-day's odd occupations We can learn about the law and the applications of science, we can dabble in philosophy and vicariously experience the thrills of physical escape, we can see other lands through amusing individual eyes or switch a general focus on problems at home, we can hear the voices of the great, living and dead, and we can estimate the intellects of the famous and popular'

इनमें यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि किसी भी नीरस किंतु वास्तविक विषयको रूपकके माध्यमसे उपस्थित किया जा सकता है, पर उपस्थित करनेके ढंगमें मनोरंजकता और सजीवताका रहना अनिवार्य है, जिनमें श्रोताओंका मन ऊबे नहीं और वे अंत तक रूपक सुनते रह सकें।

इसके लिए आवश्यक है कि रूपकमें एकरमता न आने दी जाय। अनेक उपायोंसे ऐसा किया जा सकता है।

सबसे पहले तो लेखकको सोचना पडता है कि वह किम तथ्यको कितने कलात्मक ढंगसे उपस्थित कर रहा है। मान लीजिए, 'मिथिला' प्रदेश-पर एक रूपक लिखते समय हमें उसकी सीमा बतलानी है। भावार्णत एक नैरेटर-द्वारा कहलाया जा सकता है—'मिथिलाके उत्तरमें नेपाल है, दक्षिणमें गंगा नदी, पूर्वमें कोसी नदी है, पश्चिममें गडक।' पर इन बातोंको दूसरे प्रकारसे भी रक्खा जा सकता है। डॉकुमेंट्री फिल्ममें यदि यह सीमा दिखलानी होती, तो दर्शकोंके सामने मिथिला और उसके निकटवर्ती प्रदेशोंका एक मानचित्र उपस्थित कर दिया जाता, और बारी-बारीमें चारों ओरके सीमावर्ती प्रदेशोंसे अलग कर दिया जाता, नैरेटर नेपथ्यमें अलग किये जानेवाले प्रदेशोंके नाम बतलाता जाता, और अंतमें दर्शकोंके सामने चित्रपटपर केवल मिथिलाका मानचित्र रह जाता। जैसा कि हम देख चुके हैं, फिल्मोंमें दृश्य साधन उपलब्ध हैं, पर रेडियोमें उनका नितांत अभाव है। यहाँ सब कुछ ध्वनियोंके माध्यमसे ही प्रस्तुत करना होता है। अतः रेडियो-रूपकमें मिथिलाकी सीमा उसके सीमावर्ती प्रदेशोंमें बौली जाने-वाली भाषाओंसे दी जा सकती है। 'मिथिला' रूपकमें यह सीमा इसी प्रकार दिखलायी गयी थी—

**स्त्री नैरेटर**—यह मिथिलाकी भूमि है, जिसके उत्तरमें पड़ोसी राष्ट्र नेपाल है,

**नेपाली-स्वर**—कती रात्रो छ हाम्रो देश नेपाल। हिमालयको उपत्यकामा वसेको, वागमतीको लहर लहराउँदै रहेछन् ह्या। भारत-प्रसिद्ध पशुपतिनाथको मन्दिर पनि ह्य-इछन् !

(नदीकी धाराकी आवाज)

**पुरुष नैरेटर**—यह मिथिलाकी भूमि है, जिनके पूर्वमें कोसी नदी प्रवाहित होनी रहती है, और उसके बाद,

(एक बगला-गीतका थोडा-सा अंश, उसकी समाप्तिके साथ ही पृष्ठभूमिमें जल-धाराकी आवाज )

स्त्री नैरेटर—पश्चिममें गडकी धारा कल-कल-निनाद किया करती है, जिसके पार

भोजपुरी-स्वर—जी हँइ, ई कुँअरसिबके जवार हइ, जिन्हिका दहडलासे दुममनके करेज दरकि जात रहल हा । जानत नइखी ? ई हे नु भोजपुरीके इलाका हइ ।

(जलधाराकी आवाजका तेज होकर फिर मंद हो जाना)

पुरुष नैरेटर—दक्षिणमें पुण्य-सलिला गगा हे, जिसके दूसरे तटपर है मगध,

(एक मगही गीतका थोडा-सा अंश)

स्त्री नैरेटर—नेपाली, बँगला, भोजपुरी और मगही भाषावाले प्रदेशोंके बीचमें यह है मिथिलाकी भूमि, जिसकी सीमा बृहद् विष्णु पुराणके अनुसार इस प्रकार है—

स्वर—गगाहिमवतीर्मध्ये नदीपञ्चदशान्तरे ।

तैरभुक्तिरिति ख्यातो देश परमपावन ॥

कौशिकी तु समारभ्य गडकीमधिगम्य वै ।

योजनानि चतुर्विंश व्यायाम परिकीर्तित ॥

पुरुष नैरेटर—इसीको मैथिलीमें एक कविने इस प्रकार कहा है—

स्वर—गगा बहथि जनिक दक्षिण दिशि पूर्व कौशिकी धारा ।

पश्चिम बहथि गडकी उत्तर हिमवत बल-विस्तारा ॥

कमला त्रियुगा अमुरा धेनुरा वागमती कृतसारा ।

मध्य बहथि लक्ष्मणा प्रभृति से मिथिला विद्यागारा ॥

उदाहरणसे स्पष्ट है कि किसी नीरस्त तथ्यको किस मनोरंजक ढंगसे प्रस्तुत किया जा सकता है । इससे एकरसता नहीं आने पाएगी, और सामान्य विवरणकी अपेक्षा इसमें प्रभावोत्पादकता भी अधिक रहेगी ।

एक दूसरे प्रकारका उदाहरण 'मजिलकी ओर' रूपकसे देखिए—

पुरुष-नैरेटर—आज देशके सामने अनेक समस्याएँ हैं—

आदमी१—कहाँ जा रहे हो जी ?

आदमी२—गंगा बाबूके यहाँ !

आदमी१—क्या बात है ?

आदमी२—मोहनको लडका हुआ है !

आदमी१—बड़ी खुशीकी बात है !

(संक्षिप्त संगीत)

स्त्री—सुना तुमने ?

पुरुष—क्या ?

स्त्री—मालतीको लडकी हुई है !

पुरुष—सचमुच ?

स्त्री—हाँ,हाँ ! झूठ थोड़े ही कहती हूँ ।

पुरुष-नैरेटर—जन-संख्या बढ़ती जा रही है । उसके लिए भोजन,  
वस्त्र और निवासका प्रबंध करना है ।

इस प्रकार छोटी-छोटी बातोंको नाटकीय रूपमें रक्खा जा सकता है ।

रूपकमें एकरसता न आने देनेके लिए एक-दो और बातोंपर ध्यान देना पड़ता है । जहाँ एकसे अधिक नैरेटरोंकी आवश्यकता हो, वहाँ स्त्री और पुरुष दोनों नैरेटरोंको वारी-वारीसे रखकर स्वरकी एकरसतामें बचा जा सकता है ।

अनेक ऐसे स्थल भी आते हैं, जहाँ केवल नैरेटरोंके द्वारा ही बहुत-सी बातें कहलानी पड़ती हैं । वैसे स्थलोंपर यदि कुछ नैरेटर वारी-वारीसे लवे-लवे उद्धरण बोलना शुरू कर दे, तो रूपकका प्रवाह रुक जाएगा, उसमें एकरसता आ जाएगी, और श्रोता उमसे ऊब जाएँगे । उममें नाटकीयताका नितान्त अभाव रहेगा, और उमें रेडियो-रूपक कहा ही नहीं जा सकता । वह तो वास्तवमें किमी बड़े निबन्धको कुछ नैरेटरों-द्वारा पढवा देना है । फेलिक्स फेटनने इस मसलमें अपना अनुभव लिखा है—‘The trouble about multiple narration is that it can easily be-

come a cover for inadequate dramatic treatment I was once sent a "dramatised" script, consisting almost entirely of a slab of narrative divided between five different voices. If this is all there is to it, radio-dramatic writing is easy. You need do no more than number the sentences of an "Encyclopaedia Britannica" article, and send it off to the typist.'

अतः ऐसे अवसरों पर यह सोचना आवश्यक हो जाता है कि बिना नीरस बनाये अपनी बात किस तरह कही जाय। 'मिथिला' से ही एक उदाहरण देखिए—

पुरुष-नैरेटर—मिथिलाके पास भाव-प्रवण हृदय ही नहीं, प्रखर मस्तिष्क भी है।

स्त्री-नैरेटर—इसने तन्मयताके गीत तो रचे ही हैं।

पुरुष-नैरेटर—दर्शनकी भी सावना की है।

स्त्री-नैरेटर—इसके एक हजार वर्ष पूर्व यहाँ वैदिक ज्ञानके केन्द्र थे।

(किसी वैदिक ऋचाका समवेत पाठ)

स्त्री-नैरेटर—मिथिला बड़े-बड़े दार्शनिकोंकी भूमि है।

पुरुष-नैरेटर—न्यायसूत्रोंके रचयिता ऋषि गौतम यही हुए थे।

स्त्री-नैरेटर—वैशेषिक-दर्शनके जन्मदाता कणाद की जन्म-भूमि यही है।

पुरुष-नैरेटर—मीमांसा-दर्शनके प्रवर्तक जेमिनि यही रहते थे।

स्त्री-नैरेटर—सांख्य-शास्त्रके निर्माता कपिलका निवास मिथिलामें ही था।

पुरुष-नैरेटर—त्रैदात-दर्शनके सर्वप्रथम प्रणेता व्यासकी भूमि मिथिला ही है।



**स्त्री-नैरेटर**—ईसाकी छठवीं शताब्दी पूर्वसे तीसरी शताब्दी पूर्वतक  
इसीके वैशाली नगरमे महात्मा बुद्धकी वाणी गूंजी थी।

**अनेक स्वर**—बुद्ध शरण गच्छामि।

धम्म शरण गच्छामि।

सघ शरण गच्छामि।

इस उदाहरणसे समझा जा सकता है कि नैरेटरके मक्षिप्त उद्धरणोंके कारण रूपककी गतिशीलता बनी रहती है। यदि एक ही या दो उद्धरणोंमे सब वाते कह देनेका प्रयत्न किया जाता, तो रूपकमे प्रवाह नहीं आ पाता। साथ ही, उपर्युक्त उदाहरणमे नैरेटरके मक्षिप्त भाषणोंको भी एक ही प्रकारसे बहुत देरतक नहीं चलने दिया जाता। बीच-बीचमे वैदिक ऋचा और 'बुद्ध शरण'के आ जानेसे उनमे एकरसता नहीं आने पाती।

ध्वनि-प्रभावोंके द्वारा भी रूपकोंको सजीव, गतिशील एव प्रभावोत्पादक बनाया जा सकता है। 'अहिंसाकी मूर्ति' रूपकके निम्नलिखित उदाहरणसे यह बात समझी जा सकती है—

**लेखा**—सन् १९३९ मे ससारका दूसरा महायुद्ध प्रारंभ हुआ। ताना-शाह हिटलरकी फौज छोटे-छोटे राष्ट्रोंको रौंदती हुई आगे बढ़ने लगी।

(मशीनगन, टैंक आदिकी आवाज)

**लेखा**—नार्वेका पतन हुआ।

(मशीनगन, टैंक आदिकी आवाज)

**लेखा**—हालैंड और बेल्जियम पराजित हुए।

(मशीनगन, टैंक आदिकी आवाज)

**लेखा**—फ्रांसने हिटलरके सामने घुटने टेक दिये।

इस उदाहरणकी घटनाएँ गतिशील हैं, ध्वनि-प्रभावोंने उनकी गतिशीलताको मशकत बनाया है। लेकिन जिन स्थलोंके विवरण स्थिर होते हैं, उनको नीरस होनेसे बचाना भी रूपककारका काम है। इसके लिए भी

ध्वनि-प्रभावोंकी सहायता ली जाती है। उदाहरणके लिए 'मजिलकी ओर' रूपकसे एक उद्धरण दिया जाता है—

(पृष्ठभूमिमें मशीनकी हल्की आवाज)

स्त्री—खादके लिए भारतको अबतक दूसरे देशोंपर निर्भर करना पड रहा था, लेकिन खाद बनानेके लिए अब सिदरीमे कारखाना खुल चुका है।

(मशीनकी आवाज तेज होकर, फिर मंद हो जाती है, और पृष्ठभूमिमें चलती रहती है)

पुरुष१—यह सिदरीका कारखाना है। यहाँ अमोनियम सल्फेट तैयार किया जाता है। यह खाद खेतोंमे पडकर उन्हें नयी रक्ति देगी।

पुरुष२—भारतके आर्थिक निर्माणमे सिदरीका महत्त्वपूर्ण स्थान है। इनमे विदेशोंको जानेवाले दस करोड रुपयोंकी वार्षिक वचत होगी।

स्त्री—इस लाख टन जनाजकी उपज बढ़ेगी।

पुरुष१—इसकी नीचपर रासायनिक उद्योगोंके बड़े-बड़े कारखाने खुलेंगे।

स्त्री—इसकी बनी हुई खाद इतनी सस्ती होगी कि साधारण किसान उसे सरलतामे खरीद सकेंगे।

(मशीनकी आवाज बंद हो जाती है)

ध्वनि-प्रभावोंके साथ-साथ रूपकमें समुचित संगीतका भी व्यवहार किया जाता है। इनमे अपेक्षित वातावरणकी सृष्टि करनेमें बहुत सहायता मिलती है।

इन प्रकार स्पष्ट ही गया कि रूपकके लिए सजीवता, सरसता, मनोरञ्जकता, नाटकीयता, गतिशीलता और समुचित वातावरणकी सृष्टि अनिवार्य है। लेकिन किनी रूपकके विभिन्न अंशोंमे इन विशेषताओंका

होना उसकी सफलताके लिए पर्याप्त नहीं है। अपने सपूर्ण रूपमें रूपकको सुसंगठित रचना होना चाहिए। उसका सपूर्ण मगठन इस प्रकारका होना चाहिए कि उससे, जैसा कि लुई मैकनीसके एक उद्धरणमें ऊपर कहा गया है, एक नाटकीय प्रभावकी सृष्टि होती हो। सामान्यत रूपकोंके विषय बहुत विस्तृत और उलझनवाले होते हैं, और उनके आधारपर सफल रूपक लिख सकना कुशल रूपककारका ही काम है। लेखकके सामने अनेक समस्याएँ आती हैं कि वह अपने रूपकके लिए किसी विषयके अतर्गत आने-वाली घटनाओंमेंसे किन्हे ले, किन्हे छोड़ दे, किन बातोंको किन स्थानोंपर कहे। इन समस्याओंपर विचार करते समय लेखकके ध्यानमें हमेशा यह रहना चाहिए कि सफल रेडियो-रूपक वही है, जो अपने सपूर्ण रूपमें श्रोताओंको प्रभावित कर दे, उनके मानस-पटपर एक स्थिर एवं स्पष्ट रेखा खींच दे। इसके लिए कोई एक निश्चित उपाय नहीं बतलाया जा सकता। रूपकोंके विषयोंके साथ-साथ उनकी अभिव्यक्तिका ढंग भी बदलता रहेगा। लेकिन सब रूपकोंकी गति सीधी एवं स्वाभाविक होनी चाहिए। उनका विकास ऐसा कदापि न होना चाहिए कि श्रोताओंको अनुभव हो, जैसे एक स्थलसे दूसरे स्थलपर आनेके लिए छलाँग मारी जा रही है। इसके विपरीत रूपकमें प्रतिपाद्य विषय-वस्तु एवं घटनाओंका विकास क्रमिक एवं स्वाभाविक होना चाहिए। तभी उससे एक निश्चित प्रभाव की मृष्टि हो सकेगी, अन्यथा वह रूपक, जिसमें कोई नैरेटर यत्र-तत्र विसरी हुई घटनाओंको जोड़ भर देता है, रूपक न होकर, रूपकका विडवना मात्र होगा।

कुछ रूपक वास्तविक घटनाओं और कल्पनाके मिश्रणमें भी लिखे जा सकते हैं। कोई ऐसा कथानक तैयार कर लिया जा सकता है, जो प्रतिपाद्य विषय-वस्तु एवं घटनाओंके साथ-साथ उनके समानांतर चलता रहे, अथवा उससे पूर्णतः सवद्ध हो। उदाहरणके लिए, यदि सरकारकी 'जल्प-वचन-योजना' पर कोई रूपक लिखना हो, तो किनी ऐमे पति-पत्नीकी कल्पना की जा सकती है, जो अपने एक निकट सवधीकी मृत्युमें शोकाकुल और चिंतित

हैं। उनके निकट सबधीने अपने जीवनमे काफी रुपये कमाये, पर भविष्यके लिए कुछ नहीं बचाया। अब उसकी मृत्युके बाद उसकी विधवा पत्नी और तीन बच्चे निराधार हैं। हमारे कल्पित पति-पत्नी इन्ही बातोंको सोचकर चिंतित होते हैं, तबतक एक जानकार व्यक्ति आता है और उनकी चिंताका कारण समझकर उन्हें अल्प-व्रत-योजनाकी उपयोगिता, नियम आदिसे परिचित कराता है। यहाँ नैरेटरका काम यह परिचित व्यक्ति ही करेगा। इस प्रकार वास्तविकता एव कल्पनाको मिलाकर भी रूपक लिखे जा सकते हैं।

अब हम रूपकोकी भाषा-शैलीपर आते हैं। जैसा प्रारंभमे कहा गया है, रूपकोमे वास्तविक व्यक्तियोंको ही पात्र बनाया जाता है। अतः उन व्यक्तियोंके व्यवसाय, सस्कार, शिक्षा-दीक्षा आदिके अनुरूप ही उनकी भाषा होनी चाहिए। स्वाभाविकता तो तब आती है, जब उनकी भाषा, उनके बोलनेके ढंग, उनके लहजेके रिकार्ड तैयार करके, उन्हींके आधारपर रूपक लिखे जाते हैं। पर चूंकि हमारे यहाँ अभी साधनोंका अभाव है, इस सबधमे यही कहा जा सकता है कि रूपकके कथनोपकथन की भाषा यथासंभव स्वाभाविक और पात्रोंके अनुरूप होनी चाहिए। नैरेटरोंकी भाषा भी साहित्यिक और अलंकृत होनेके बदले सरल, स्पष्ट एव वातावरण तथा विषय-वस्तुके अनुरूप हो, तभी रूपक सफल हो सकता है।

आलेख-रूपक अथवा डॉकुमेंट्रीके सबधमे यह याद रखना चाहिए कि वह लेखक, प्रोड्यूसर, इंजीनियर आदिके सहयोगका फल है। पहले उसकी एक सुनिश्चित रूप-रेखा बनायी जाती है, उसके आधारपर इटरव्यू, वक्तव्य, गीत आदिके रिकार्ड तैयार किये जाते हैं। इस प्रकार सामग्री-संग्रहके बाद उसके संपादन एव सयोजनका कार्य होता है। पर्याप्त काट-छांट, जोड़-घटावके बाद आलेख-रूपकको अंतिम रूप मिलता है।

रूपक लिखना सचमुच अपनेमे ही एक स्वतंत्र कला है, जो नाटक आदिके स्वरूप-विधानोंसे पूर्णतः पृथक् है। श्री विलियमसनका तो कहना है कि रेडियोके पास यदि कोई अपनी कला है, जिसके स्वरूप-विधानका

निर्माण केवल रेडियोने किया है, तो वह रूपक है। (विलियमसनका मतलब आलेख-रूपकमे है)। रेडियोमे प्रचारित की जानेवाली अन्य रचनाएँ तो बहुत अग्र तक पहलेमे उपलब्ध रचनाओंके रूपांतरित स्वल्पमात्र है। उनके अनुसार केवल रेडियोके लिए लिखनेका अर्थ है रूपक लिखना, रूपक प्रस्तुत करना प्रस्तुतकर्ताकी सवमे बड़ी कुशलता है, और रूपक सुननेका अर्थ है रेडियो-सेट रखनेकी सार्थकता सिद्ध करना।<sup>१</sup> श्री विलियमसनका कथन वी० वी० सी० के गत पच्चीस वर्षोंके प्रयोगोंके फलस्वरूप प्राप्त रूपकोंकी कलापर आधारित है, पर अपने यहाँकी स्थिति देखते हुए अभी हम वैसा नहीं कह सकते। पर उनका कथन नत्य है, और अपने यहाँ रूपकोंकी कलाका विकास होनेपर हम उनकी सार्थकता समझ सकेंगे।



१. The feature is the radio-art and all other forms are slightly ersatz To write for radio (in distinction from writing something that can be broadcast) means to write a feature. To produce a feature implies the ability to be able to produce anything else as part of one's apprenticeship for the final test of craftsmanship To listen to a feature properly written and produced is to experience again, over a quarter-of-century after, something of that pristine conviction that it was worth while having a wireless

—Reflections on Radio Features

(The B B. C Quarterly, Autumn 1951)

## रेडियो-रूपान्तर

रेडियोके लिए मौलिक नाटक और रूपक तो लिखे ही जाते हैं, सुप्रसिद्ध लेखकोंके रगमच-नाटको, कहानियो और उपन्यासोके रूपोमे भी इस प्रकार के परिवर्तन किये जाते हैं कि वे रेडियोके श्रव्य माध्यमसे सरलतापूर्वक प्रसारित किये जा सकें। रेडियो-द्वारा इन्हे प्रभावोत्पादक ढंगसे प्रस्तुत करनेके लिए इनके रूपोमे परिवर्तन आवश्यक हो जाता है। मौलिक रगमच-नाटको, कहानियो और उपन्यासो तथा उनके रेडियो-रूपान्तरोमे माध्यमका अंतर पड जाता है। रगमचके नाटक दर्शकोके लिए लिखे जाते हैं, कहानियो और उपन्यासोकी रचना पाठकोके लिए होती है। इन सब रचनाओका प्रभाव आँखोके द्वारा ग्रहण किया जाता है, पर रेडियो-नाटको का प्रभाव हम केवल कानोके द्वारा ही ग्रहण करते हैं। यही बात नाटक-विभाग (वी० वी० नी०)के डायरेक्टर भाल गिजगुड इस प्रकार कहते हैं—

‘Broadcasting is simply another medium of telling a story. The novelist uses the medium of words, the theatre uses the medium of living actors, the cinema uses the medium of the camera and broadcasting uses that of the microphone’

माध्यम बदल जानेके कारण उपर्युक्त रचनाओके रूपोमे भी परिवर्तन करने पडते हैं। रचनाओका रेडियो-रूपान्तर लिखते समय किन बातोपर विशेष ध्यान देना पडता है, रूपान्तरकारके सामने कौनी-कौसी समस्याएँ आती हैं, और उनका समाधान किस प्रकार किया जाता है, इन बातोपर हम विचार करेंगे। सब प्रकारकी रचनाओके रूपान्तरकी समस्याएँ एक ही प्रकारकी नहीं होती, इनलिए मैं उपर्युक्त रचनाओको अलग-अलग लेकर उनके रूपांतरपर प्रकाश डालूंगा।

## रंगमंच-नाटकोंके रेडियो-रूपान्तर

रूपान्तरकारका काम किसी रंगमंच-नाटकको रेडियो-माध्यमके अनुरूप बना देना है, कथानकमें परिवर्तन करनेकी उमे पूर्ण स्वतंत्रता नहीं है। फेलिक्स फेल्टन अपनी पुस्तक 'The Radio Play' में इस विषयपर लिखते हैं—'The adaptor's work is likely to be unobtrusive rather than spectacular, since his intention will have been to keep the play as nearly as possible in its original form, where, therefore, he has made alterations in the original text, we may be sure that he has had good many reasons for doing so' तात्पर्य यह कि रूपान्तरको यथासंभव मौलिक नाटकके निकट रहना चाहिए, और रूपान्तरकार नाटकके मौलिक रूपमें यदि कोई परिवर्तन करता है, तो इसके लिए उसके पास कोई कारण होना चाहिए।

एक उदाहरणके द्वारा यह बात स्पष्ट की जा सकती है। श्री रामवृक्ष वेनीपुरी लिखित रंगमंच-नाटक 'अम्बपाली'के प्रथम अंकका प्रथम दृश्य देखिए। एक आम्रकुजमें किशोरी अम्बपाली झूलेपर झूल रही है और गाने गाने लगी है—'मेरी श्यामाने बशी फूँकी, कोइलिया क्यों कूकी?' गीत समाप्त होते ही उसकी सखी मधूलिका आती है, और दोनों हंस-परिहासमें मग्न हो जाती हैं। इसके बाद दोनोंका वार्त्तालाप इस प्रकार है—

मधूलिका—अम्बे, आज भोर-भोर तूने कुछ देखा है क्या? या रातमें कोई सपना देखा था?

अम्बपाली—तेरा मतलब?

मधूलिका—मतलब है, तेरे इस गानेमें।

अम्बपाली—क्या बिना सपने देखे आदमी कुछ गा नहीं सकता? और, मच पूछ, तो क्या ऐसी कोई भी रात होती है जिनमें आदमी सपने न देखे या ऐसा कोई भोर आता है जिनमें आदमी कोई रूप न देख पाये?

मधूलिका—लेकिन, सपने-सपनेमें फर्क होता है और फर्क होता है रूप-रूपमें, अम्बे ! एक सपना होता है जिसमें आदमी डरकर आँखें खोल देता है और एक सपना ऐसा होता है, जिसमें जग जानेके बाद भी आदमी आँखें मूंद लेता है कि एक बार फिर उसकी कड़ियाँ जोड़ सके ! समझी ?

अम्बपाली—हूँ ।

मधूलिका—यों ही एक रूप होता है जिसको देखकर आँखें मुड़ जाती या मुँद जाती हैं और दूसरा रूप होता है, जिसपर नज़र पड़ते ही पलकें और वरीनियाँ काम करना छोड़ देती हैं, नज़रोमें टकटकी बँध जाती है और दिमाग चिल्लाता है, आह, ये आँखें इतनी छोटी क्यों हुईं ? बड़ी होती, इन्हींमें उभरे रख लेता ! समझी ?

अम्बपाली—हूँ ।

मधूलिका—हूँ ! हूँ क्या ?

अम्बपाली—यही कि रूप-रूपमें फर्क होता है और फर्क होता है सपने-सपनेमें । यही न ? लेकिन, एक बात कहूँ मधु, मुझे याद नहीं कि कभी बुरे सपने भी देखे होऊँ, और मेरी आँखोंमें जिसे देखा, सुन्दर ही पाया !

मधूलिका—(आश्चर्यमयी मुद्रासे) अच्छा ?

अम्बपाली—हाँ, हाँ, मच कहती हूँ, सखि ! न जाने क्या बात है ? या तो कुरूप चीज़ें मेरी आँखोंके सामने आती ही नहीं, या मेरी नज़रें उनका प्रतिबिम्ब ग्रहण नहीं करती

मधूलिका—(बात काटकर किञ्चित् मुस्कानसे) या तेरी नज़र पड़ते ही कुरूप भी रूपवान हो उठते हैं ?

अम्बपाली—दिल्लीकी बात नहीं है, मधु ! मैंने आजतक दुनियामें निर्फं वाँन्दर्य-ही-साँन्दर्य देखा है—निर्जीव प्रकृतिसे लेकर प्राणवान प्राणी तक ! और, सपने ? उनकी बात मत



पूछ । मधु, आदमी जागना क्यों चाहता है ? सोये रहो, सपने देखते रहो, क्या इससे भी कोई दूसरी अधिक सुन्दर चीज हो सकती है ? जागरण ! (उपेक्षाके शब्दोंमें)— जागरण आदमीका वरदान है या अभिशाप, रे !

मधूलिका—आज तुझे यह क्या हो गया है ? तू किस सपनेके लोकमें है ?

अम्बपाली—सपनेका लोक ! आह, मैं हमेशा उमीमें रह पाती, मेरी मधु ! जब वच्ची थी, सपनेमें देखती—परियोका देश, मणियोका द्वीप, उडनसटोलेकी सैर ! और आज-कल ? ज्योही आँखे लगी कि मैं पहुँच गयी उस सुनहली घाटीमें जहाँ इन्द्रवनुपका मेला लगा रहता है, जहाँ जवानी तितलियोंके रूपमें उडती रहती है, या उस देव-लोकमें जहाँ सुनहले पखवाले देवकुमार नीलमके पखो-वाली अप्सराओंके अगल-बगल, आगे-पीछे मँडगतते फिरते हैं, या कम-से-कम उम रूपदेशकी राजमभामे, जहाँ कलङ्गीवाले राजकुमारोकी भरमार है—जहाँ नृत्य है, संगीत है, और है (अचानक सिहर उठती है) मधु, मधु, तू क्या ऐसे सपने नहीं देखती ?

मधूलिका—मैं देखती या नहीं देखती, बात मत बहला । बता तूने रात भी क्या कुछ ऐसा ही सपना देखा है ?

अम्बपाली—रात जो देखा, उनकी मत पूछ । उफ, बिलकुल अद्-भुत, अपूर्व ! उसकी यादमें ही शर्म आती है, सन्धि !

मधूलिका—शर्म ! सपनेमें शर्मकी कौन-सी बात री !

अम्बपाली—नहीं मधु, जिद न कर ! सचमुच उसकी यादसे ही मैं शर्मसे गड जाती हूँ !

मधूलिका—(व्यग्यके शब्दोंमें) ममझी, ममझी, तभी तो भोर-भोर यह गीत ! आखिर अचानक आकर उमने तुझे गुदगुदा

ही दिया—'किसने अचानक गुदगुदाया (गानेका व्यंग्य करती है)

अम्बपाली—लेकिन, तेरा यह निशाना ठीक नहीं बैठता, मधु ! यह वह बात नहीं, जिसकी तू कल्पना भी कर सके !

मधूलिका—मेरी कल्पनाकी रानी ! मैं, और वहाँ तक पहुँच सकूँ ? खर, बता, तूने क्या देखा ?

अम्बपाली—तेरी जिद, अच्छा सुन ( वह चकित नेत्रोंसे इधर-उधर देखती है कि कोई दूसरा तो नहीं है और फिर धीमे स्वरमें कहने लगती है ) रात देखा, कहीं अजीब देशमें पहुँच गयी हूँ, जहाँ चारों ओर फूल-ही-फूल है। जिन्हें हम गूलर-पाकड़-पीपल कहते हैं, उनमें भी फूल लगे हैं—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके। ज़मीनपर घास-फूसकी जगह फूँकोकी पखडियाँ बिछी हैं और धूलकी जगह पीत-पराग बिखरा है। हवामें अनहद सगीत—वातावरणमें अजीब रगाभोजी। सामने एक तालाव देखा, जिसमें कमलके सहस्र-सहस्र फूल खिल रहे—लाल, श्वेत, पीत, नील ! और, दर्पणोपम निर्मल नील जल ! मुझे गरमी महसूस हो रही थी। क्यों न तालावमें नहा लूँ ? इधर-उधर देखा, कोई नहीं। मैंने झटपट कचुकी उतार दी, बाह्य परिवान खोलकर रख दिया। दौड़कर किनारे पहुँची। जलमें कूदनेके लिए झाँका, तो अपना सम्पूर्ण प्रतिबिम्ब देखा ! (सिहरती हुई) अपना ही प्रतिबिम्ब ! लेकिन उसे देखते ही, मधु, नसोंमें खूनके एक अजीब ज्वारका अनुभव हुआ और आधी बेहोशीमें ही अपनेको पानीमें फेंक दिया।

मधूलिका—(विस्मयमें) अजीब सपना !

अम्बपाली—उनका अनोखापन तो अब आता है, रे। पानीमें घँस-

कर मैं तैरने लगी और बड़ी एक नील कमलकी ओर ।  
किन्तु यह क्या ? यह तो कलंगीवाला राजकुमार है  
और मुझे अपनी ओर आते देख वह मुस्करा रहा है ।  
मैं चकित हुई । दूसरे कमलकी ओर देखा, वैसे ही कलंगी-  
वाले राजकुमार, हजार-हजार । और, सब-के-सब  
मेरी ओर देखकर सिर्फ मुस्करा नहीं रहे, बल्कि ठठा-  
ठठाकर हँस रहे । मैं नगी—उफ, क्या कहें, कहाँ  
जाऊँ, कैसे बाहर होऊँ ? इसमें तो डूब मरना अच्छा ।  
डूब मरूँ—मरूँ—इसी उम्रमें । तो ? तो ? डुबकी  
मारकर शर्म छिपानी चाही—एक डुबकी, दूसरी डुबकी,  
तीसरी डुबकीमें मालूम हुआ, साँस घुट रही है ।  
अच्छा हुआ, नींद टूट गई । जगी तो पाया, पमीने-  
पसीने थी ।

**मधूलिका**—निस्सन्देह, विचित्र सपना देखा है तूने । लेकिन, सम-  
झती है, इसका मानी क्या है ?

**अम्बपाली**—क्या समझूँ ? एक दिनका सपना हो तो, कुछ समझा  
जाय ? जिसकी जिन्दगी ही सपनेकी है, वह किन-  
किसका मानी लगाये ?

**मधूलिका**—लेकिन इस सपनेका तो खास महत्त्व है । वमतके प्रथम  
दिनका यह सपना साधारण सपनोमें नहीं है !

**अम्बपाली**—तो क्या मानी है इसका ?

**मधूलिका**—वही, जो उम दिन ज्योतिषीजीने तेरे हाथकी रेखाएँ  
देखकर कहा था—“तेरे चरणोपर हजार-हजार राज-  
कुमारोंके मुकुट लटेंगे ।”

**अम्बपाली**—चुप, चुप ! मैं तो उमकी कल्पनामें ही मिटर उठनी  
हूँ मधु ! “हजार-हजार राजकुमार ।” उफ, वह  
भी कोई जिन्दगी होगी । मेरा तो अकेला

मधूलिका—‘मेरा तो अकेला अरुणध्वज !’ क्यों ? यही न कहना चाहती थी ? (रहस्यपूर्ण ढंगसे मुस्कराती है)

इसके बाद इसी दृश्यमें अरुणध्वज आता है, तीनोंमें बातें होती हैं । अरुणध्वज वैशालीके फाल्गुनी उत्सवमें चलनेका प्रस्ताव रखता है, और तीनोंका वैशाली जाना एक प्रकारसे निश्चित हो जाता है ।

‘अम्बपाली’का रूपान्तर करते समय इस प्रथम दृश्यको विलकुल भिन्न प्रकारसे उपस्थित किया गया है, और इस प्रकारके परिवर्तनके लिए अनेक कारण हैं । पहले रूपान्तरित अंश देखिए—वाद्य-संगीतके बाद दृश्य इस प्रकार प्रारम्भ होता है—

मधूलिका—क्यों अम्बे, सो गयी ? (हल्की हँसी) अभी कह रही थी, कहानी सुनाओ मधु, अभी सो गयी । अच्छा, शांतिसे सो, स्वप्नोंके रंगीन तसारमें विचरण कर । मैं भी सो रही हूँ । (जम्हाई लेनेकी आवाज़)

(पृष्ठभूमिमें हल्का स्वप्न-सूचक संगीत)

कल्पना—(दूरसे) अम्बे !—अम्बे !

अम्बपाली—कौन ? तुमने मुझको पुकारा ?

कल्पना—हाँ अम्बपाली !

अम्बपाली—कौन हो तुम ?

कल्पना—मुझे नहीं पहचानती ? तुम्हें कबसे नये-नये देश दिखाती रही हूँ ! परियोंका देश दिखाया है मैंने तुम्हें, मणियोंके द्वीपपर तुम्हें ले गयी हूँ मैं । मुझे नहीं पहचानती ?

अम्बपाली—हाँ-हाँ, कुछ-कुछ पहचान तो रही हूँ ।

कल्पना—दुत् पगली ! पहचानने, न पहचाननेसे क्या ! चल मेरे साथ, आज फूलोका देश दिखाऊँगी ।

अम्बपाली—फूलोका देश ?

कल्पना—हाँ अम्बे, ऐसा देश तूने देखा न होगा । चल, उड़ चल मेरे साथ ।

अम्बपाली—अच्छा !

(ऊपर उठता हुआ सगीत)

अम्बपाली—वह क्या देख रही हूँ मैं ? प्रकाश ! स्वर्णिम प्रकाश !

कल्पना—वह मुनहली घाटियोंका देश है, वहाँ इन्द्रवनुपोका मेला लगा रहता है। वहाँ देवकुमार रहते हैं, मुनहले पख-वाले देवकुमार। वे नीलमके पखोवाली अप्सराओंके आगे-पीछे, डधर-उधर मँड़राते फिरते हैं। वहाँ नृत्य है, सगीत है

अम्बपाली—चलो न वही, देवकुमारोको देखूंगी।

कल्पना—नहीं अम्बे, मैं तुझे फूलोका देश दिखाऊँगी।

अम्बपाली—वायुकी लहरोपर तिरती हुई यह कैसी सुरभि आ रही है ?

कल्पना—यह फूलोके देगकी सुरभि है अम्बे ! देख, तू वहाँ पहुँच भी गयी !

अम्बपाली—कितना सुन्दर देश है यह ! फूलोका देश ! राशि-राशिके फूल ! चारो ओर फूल-ही-फूल—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके ! धरतीपर फूलोकी पखुडियाँ, धूलके बरते गोतपराग ! चारो ओर वीदनकी रगीन तितलियाँ उड रही हैं !

कल्पना—यही फूलोका देश है अम्बे !

अम्बपाली—और यह ?

कल्पना—निर्मल नील सरोवर !

अम्बपाली—ऐसा मनमोहक है यह ! कमलके फूल—महत्त !

सहस्र ही नहीं, असहस्र ! लाल, श्वेत, पीत, नील !

ये फूल मुझे स्नान करनेका डगिन कर रहे हैं। मुनती हो ?

अरे, तुम कहाँ गयी ? अभी तो यही थी, कहाँ

अदृश्य हो गयी ? (हल्की हँसी) अच्छा ही हुआ, तुम चली गयी। मैं कचुकी खोलकर, परिधान उतारकर

स्नान करूँगी इसमें ! तुम्हारे रहनेसे मुझे लज्जा लगती ।  
निर्मल जलमें मेरा प्रतिबिम्ब ! कितना सुन्दर है यह !  
अच्छा, जलमें कूद पड़ूं । (जलमें कूदनेकी आवाज)  
वह नील कमल ! चलूं, ले आऊँ उसे । (तैरनेकी  
आवाज) अरे ! यह क्या ? यह फूल नहीं, कलंगी-  
वाला राजकुमार है । मुझे देखकर मुस्कुरा रहा है ।  
भागूं, उधर चलूं इधर भी कलंगीवाला राजकुमार !  
इधर भी कलंगीवाला राजकुमार ! इतने राजकुमार !

बहुतसे पुरुष-स्वर (वारी-वारीसे)—इधर आओ अम्बे ! इधर  
आओ अम्बे ! (कई वार)

अम्बपाली—मुझे मत देखो, मुझे मत देखो, मैं नग्न हूँ, नग्न हूँ मैं !  
बहुतसे पुरुष-स्वर—(हँसी)

अम्बपाली—तुम नहीं मानते, नहीं मानते, तो मैं डूब मरूँगी !  
आह ! साँत घुट रही ! आह ! (जोरसे) आह !

(पृष्ठभूमि-संगीत समाप्त )

मधूलिका—क्या है अम्बे ?

अम्बपाली—कौन ? कौन ? मधु ? कुछ नहीं मधु, कुछ नहीं !  
मैं स्वप्न देख रही थी ।

मधूलिका—तू तो मदैव स्वप्न ही देखा करती है अम्बे ! कोई भया-  
नक स्वप्न था क्या ?

अम्बपाली—नहीं, मधु, भयानक स्वप्न नहीं था ।

मधूलिका—तो, तू इस तरह चिल्ला क्यों उठी ?

अम्बपाली—यो ही ।

मधूलिका—यो ही नहीं, तुझे कहना पडेगा ।

अम्बपाली—मैं लज्जाके नील सरोवरमें डूबी जा रही थी ।

मधूलिका—लज्जाके नील सरोवरमें ?

अम्बपाली—हाँ मधु, मैं नग्न थी, पूर्णतः नग्न ! और, हज़ार-हज़ार राजकुमार, कलंगीवाले राजकुमार मुझे नग्न देख रहे थे !

मधूलिका—अब समझी !

अम्बपाली—क्या समझी मधु ?

मधूलिका—वसतकी प्रथम रात्रिका यह स्वप्न कुछ महत्त्व रखता है अम्ब !

अम्बपाली—क्या महत्त्व रखता है मधु ?

मधूलिका—यह साधारण स्वप्न नहीं है ! इसका तात्पर्य

अम्बपाली—क्या तात्पर्य है इसका ?

मधूलिका—याद है तुझे ? उस दिन ज्योतिषीने तेरे हाथकी रेखाएँ देखकर क्या कहा था ? तेरे चरणोपर हज़ार-हज़ार राजकुमारोंके मुकुट लोटेगे !

अम्बपाली—चुप, चुप ! मैं तो उसकी कल्पनामे ही मिहर उठनी हूँ मधु ! हज़ार-हज़ार राजकुमार ! उफ ! क्या वह भी कोई जीवन होगा ? मेरा तो अकेला

मधूलिका—अरुणध्वज है ! क्यों, यही न कहना चाहती हो ?

अम्बपाली—हाँ मधु, यही कहना चाहती हूँ !

मधूलिका—तो, आशंकित होनेकी क्या बात है ? स्वप्न भी कभी सत्य होते हैं ?

अम्बपाली—नहीं मधु, तू कह रही थी, यह स्वप्न असाधारण है !

मधूलिका—अच्छा, इसका विचार कल करना । आओ, अब सो जाँएँ ! अभी रात बहुत शेष है !

(वाद्य-संगीतसे दृश्य समाप्त होता है )

अब ऊपरके दोनो जगोको देखनेमे ज्ञात होगा कि नाटकका रूपान्तर करने समय उसके मौलिक रूपमें पर्याप्त परिवर्तन किया गया है, पर इन परिवर्तनोंके लिए रूपान्तरकारके पास अनेक कारण हैं । सबसे पहला परिवर्तन तो यह है कि दृश्यके प्रारम्भमे अम्बपाली जो गीत गा रही है, उसे हटा दिया

गया है, अम्बपाली और मधूलिकाकी चुहलवाजी तथा स्वप्न एव रूपके सत्रधर्म उनकी बातचीतको रूपान्तरित अंशमें कोई स्थान नहीं दिया गया है। ऐसा करनेके लिए पहला कारण यह है कि रेडियो-नाटकमें समयका बंधन है। रगमचपर 'अम्बपाली'का अभिनय दो-डोई घंटे तक दिखाया जा सकता है, पर रेडियो-द्वारा उसे एक घंटेमें ही प्रसारित करना है। 'अम्बपाली'के रेडियो-रूपान्तरको इस प्रकार रखना है कि एक ही घंटेमें उसका पूरा आनंद उठाया जा सके। इसके लिए आवश्यक है कि कथनोपकथन और घटना-चक्रके उस अंशको रूपान्तरमें आने न दिया जाय, जिसका नाटकके मूल सूत्रसे निकट संबंध न हो। रगमच-नाटकके प्रारंभिक दृश्यमें नाटककी मूल घटना, मूल कथावस्तु अथवा मूल समस्याको धीरे-धीरे प्रस्फुटित होने का अवसर दिया जाता है, लेकिन रेडियो-नाटकमें इसके लिए अवकाश नहीं है। यहाँ हमें नाटककी प्रधान विषय-वस्तुपर शीघ्रतासे पहुँच आना है। रेडियो-नाटकमें ऐसे अंशोंके लिए कोई स्थान नहीं है, जो नाटककी मूल कथावस्तु या समस्यापर शीघ्रतासे पहुँचनेमें बाधक हो। इसीलिए 'अम्बपाली'के रूपान्तरमें पहले गीतको भी स्थान नहीं दिया गया है। रगमचपर गीत गानेमें कुछ समय भी लगता है, और रेडियो-नाटकमें समयका अभाव है।

'अम्बपाली'के उपर्युक्त अंशमें दूसरा परिवर्तन यह है कि समूचा दृश्य विलकुल भिन्न प्रकारमें उपस्थित किया गया है। मूल नाटकमें पहला दृश्य आम्र-कुजका है, जिसमें अम्बपाली झूलेपर झूलती है, वही मधूलिका आती है और दोनोंमें बातें होती हैं, वही अम्बपाली मधूलिकाको अपना विचित्र सपना भी सुनाती है। रूपान्तरित अंशमें दृश्य शयन-कक्षमें प्रारंभ होता है, जिनमें अम्बपाली और मधूलिका सोयी हुई हैं, वही अम्बपाली स्वप्न देखती है। रगमचकी दृष्टिमें पहला दृश्य बड़ा सुन्दर था। पर्दा उठते ही लोग आम्र-कुजका रमणीय दृश्य देखते, जिनमें अम्बपाली झूलेपर झूलती हुई गाती रहती, बादमें अपनी सखी मधूलिकासे अपने स्वप्नका विवरण देती। 'अम्बपाली'के प्रथम दृश्यमें स्वप्नका वर्णन ही सबसे प्रधान वस्तु है, क्योंकि इनमें उसकी मानसिक अवस्थाका परिचय मिलता है। हम उसका मनो-



वैज्ञानिक विश्लेषण करे, तो जात होगा कि किमी ज्योतिषीने उनके हाथकी रेखाएँ देखकर भविष्यवाणी की है कि उसके चरणोपर हज़ार-हज़ार राज-कुमारोंके मुकुट लोटेगे। इस बातको वह अपने चेतन मनमें स्थान नहीं देती, क्योंकि वह अहणसे प्रेम करती है। हज़ार-हज़ार राजकुमारोंकी कल्पनासे ही वह सिहर उठती है, फलत यह भावना उसके अवचेतन मनमें समा जाती है और वहींमें स्वप्न बनकर उसकी पलकोंमें आती है। इन दोनों परस्पर विरोधी भावनाओंके कारण अम्बपालीके मनमें एक द्वन्द्व है, जो 'अम्बपाली' नाटकका प्रधान विषय है। तो, स्वप्न-दृश्य 'अम्बपाली'का प्रारम्भिक केन्द्र-विन्दु है, जहाँसे कथा-वस्तु आगे चलती है, लेकिन मूल नाटकमें यह स्वप्न-दृश्य वर्णनके रूपमें आया है, क्योंकि उसके पास रगमचका बबन है। रगमचपर स्वप्न-दृश्य दिखलानेमें कठिनाई है, पर रेडियो-द्वारा इसे सरलतामें प्रस्तुत किया जा सकता है। स्वप्न-दृश्यको वर्णन-द्वारा उपस्थित न करके, स्वतंत्र रूपसे ही क्यों उपस्थित किया जाय, इसके लिए भी कारण है। प्रत्यक्ष दृश्यमें जो प्रभावोत्पादकता और मर्म-रर्षिता होती है, वह वर्णनमें नहीं होती। इसीलिए रूपान्तरमें स्वप्नको प्रत्यक्ष दृश्यके रूपमें प्रस्तुत किया गया है।

यों, देखनेमें जात होगा कि रूपान्तर मूल नाटकमें भिन्न है, लेकिन उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक विश्लेषणको देखनेसे सदेह नहीं रह जाएगा कि विषय-वस्तुकी दृष्टिमें रूपान्तर और मूल नाटकमें कोई अंतर नहीं है। दोनोंमें अंतर केवल अभिव्यक्ति और माध्यमका है। प्रभावोत्पादकताकी दृष्टिमें रगमचकी ही विषय-वस्तुको रेडियो-माध्यमके लिए परिवर्तित कर दिया गया है।

पर सब नाटकोंमें एक ही प्रकारके परिवर्तन नहीं किये जा सकते। प्रत्येक नाटकके रूपान्तरकी अपनी समस्याएँ होती हैं, और रूपान्तरकारको सोचना पड़ता है कि नाटकके किन अंशोंमें, किन प्रकारके परिवर्तन किये जायँ कि वह सरलतासे रेडियो-द्वारा प्रसारित किया जा सके, और लोग उसे केवल सुनकर ही समझ सकें। इसीलिए रूपान्तरका कोई एक निश्चित उपाय

नहीं बतलाया जा सकता। यह रूपान्तरकारकी अपनी सूझ, प्रतिभा और अनुभवपर निर्भर है कि वह कहां और किस प्रकारके परिवर्तन करता है, पर सब प्रकारके परिवर्तनोंकी सार्थकता होनी चाहिए। उदाहरणके लिए 'अम्बपाली'का ही एक दूसरा दृश्य देखिए। इसके तीसरे अंकके प्रथम चार दृश्योंमें अजातशत्रुकी कथा है। उनमें दिखलाया गया है कि अजातशत्रुके हृदयमें अम्बपालीके प्रति आसक्तिकी भावना है, वह वैशालीपर आक्रमण करनेके लिए अपने मन्त्रियोंसे परामर्श करता है, कूटनीतिके खेल खेलता है, वैशालीके नागरिकोंमें भेदभावके बीज बोता है, और अंतमें उसपर आक्रमण करके विजयी होता है। यह समूची कथा 'अम्बपाली'की आधिकारिक कथासे अलग है, इसमें अम्बपालीकी चारित्रिक विशेषताओंपर भी कोई प्रकाश नहीं पड़ता। (उसकी वीरता अवश्य सामने आती है, जिसका सकेत रूपान्तरित अंशमें आगे कर दिया गया है)। साथ ही, रूपान्तरित नाटककी अवधि भी मूल नाटकसे कम होनी चाहिए। इसलिए छव्नीस पृष्ठोंकी इस कथाको इस प्रकार संक्षिप्त कर दिया गया है।

(बाद्य-संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

चयनिका—देवि अम्बपाली।

अम्बपाली—क्या है चयनिके ?

चयनिका—सुना है, वैशालीपर आक्रमण होनेवाला है। मगधराज अजातशत्रुकी सेनाएँ चढ़ती आ रही हैं।

अम्बपाली—हाँ चयनिके, जानती हूँ मैं। वैशाली और मगधकी शत्रुता नयी नहीं है। मगध वैशालीकी उन्नति नहीं देख सकता, नृज्जिनघका गौरव उसके अंतरको जला रहा है। जानती है, अजातशत्रुने क्या कहा है ?

चयनिका—क्या कहा है भद्रे ?

अम्बपाली—अजातशत्रुने कहा है, वैशाली (फेड आउट) +

\* 'फेड आउट' का तात्पर्य होता है—ध्वनिका धीरे-धीरे लुप्त होजाना। इसके लिए अभिनेता बोलता हुआ धीरे-धीरे माइक्रोफोनसे दूर हट जाता है।

अजातशत्रु—(फेड इन) \* को पददलित कर दूंगा। उसके गौरवको धूलमें मिला दूंगा। वृज्जियोंको अपने मव-बलका अभिमान हो गया है। गगापर चलनेवाले हमारे वजरोसे वे कर वमूलते हैं, गगा पारकर वे हमारे गाँव पर छापा मारते हैं, उन्हें टूटते हैं। मगव अपना यह अपमान नहीं सहन कर सकता। वह वैशालीको पददलित करके रहेगा।

(युद्ध-संगीत, युद्ध-कोलाहल)

अजातशत्रु—मगवके वीरो, दबते चलो, विजय तुम्हारी है।

(युद्ध-संगीत, युद्ध-कोलःहल, फिर संगीत)

अजातशत्रु—(अट्टहास) वृज्जियोंको अपनी मव-शक्तिका अभिमान था। (हँसी) भगवान् बुद्धने कहा था, वृज्जियोंकी उन्नति होगी, उन्हें कोई पराजित नहीं कर सकेगा। (हँसी) अजातशत्रुको तलवारमें अपनी तलवार टकराने चले थे वे। (हँसी)

(वाद्य-संगीत-द्वारा दृश्य-परिवर्तन)

अम्बपाली—क्यों चयनिके, देख तो, मेरा शृगार कैसा उतरा।—  
नहीं बोलती तू ? क्या सोच रही है ?

चयनिका—कुछ नहीं आर्ये। आपका यह शृगार देखकर आपके वीर-वेशकी स्मृति सजग हो आती है।

अम्बपाली—वीर-वेश ! हाँ चयनिके, वैशाखीके लिए अम्बपाली सब-कुछ कर सकती है। लेकिन, उन वीर-वेशमें कोई लाभ तो न हुआ, वैशाखी पराजित होकर रही।

---

\* 'फेड इन' का तात्पर्य होता है—ध्वनिका धीरे-धीरे स्पष्ट हो जाना। इसके लिए अभिनेता दूरसे बोलता हुआ धीरे-धीरे माइक्रोफोनके निकट आ जाता है। इसकी पूरी चर्चा आगे 'रेडियो-रगमच' शीर्षक अध्यायमें की गयी है।

इस प्रकार मूल कथावस्तुमें विना किसी व्याघातके उसके एक बहुत बड़े अशक्ता रूपान्तर कर दिया गया है। रूपान्तर करनेमें बड़े-बड़े अशोको तो सक्षिप्त करना ही पड़ता है, पर कहीं-कहीं दृश्योका स्थान-परिवर्तन भी करना पड़ता है। रगमचके नाटकमें पात्र दर्शकोंके सम्मुख रहते हैं, और दर्शक उनकी आकृतियोंमें परिचित हो जाते हैं, भले ही उनका पूरा परिचय उन्हें न प्राप्त हो। फलतः नाटककी कथावस्तु समझनेमें कोई कठिनाई नहीं होती। पर रेडियो-नाटक केवल ध्वनियोंपर ही निर्भर है। उसमें रगमच-नाटककी उपर्युक्त सुविधा नहीं रहती। कुछ नाटकोका रेडियो-रूपान्तर करते समय यह कठिनाई सामने आ जाती है। उदाहरणके लिए 'स्वप्नवासवदत्ता' का प्रथम अंक है। प्रथम अंकके शुरूमें ही एक संकेत है—'परिव्राजक वेशधारी यौगन्धरायण और आवतिका वेशधारिणी वासवदत्ताका प्रवेश'। प्रथम अंकके मध्यमें इनके स्वगत-कथनसे इनका परिचय मिलता है। वही ब्रह्मचारीके कथनसे इनके गुप्त रहस्यका पता चलता है। यदि रेडियो-रूपान्तर मूल नाटककी ही तरह प्रारंभ किया जाय, तो श्रोताओंके लिए वह सहज बोध-गम्य नहीं हो सकेगा। इसलिए रूपान्तरमें नाटक इस प्रकार प्रारंभ होता है—

(प्रारंभिक वाद्य-संगीतके बाद कोलाहल, आह-चीत्कार, 'आग-आग' 'भागो, भागो'की ध्वनियाँ)

यौगन्धरायण—क्या हुआ आर्य ?

पुरुष—नहीं जानते ? समूचा गाँव भस्म हो गया।

यौगन्धरायण—भस्म हो गया ? कौन-सा गाँव था आर्य ?

पुरुष—यही तो वत्सराजमें विख्यात लावणक ग्राम था। महाराज उदयनका शिविर यही तो था।

यौगन्धरायण—तब ?

पुरुष—महाराज उदयन जाखेट खेलने गये थे, तबतक गाँवमें आग लग गयी। और महाराजकी प्राणोंसे भी प्रिय पत्नी वानवदत्ता जल मरी।

योगन्धरायण—जल मरी ?

पुरुष—हाँ आर्य ! लोग कहते हैं, उसे बचानेके लिए मंत्री योगन्धरायण आगमे कूद पड़े ।

योगन्धरायण—उनका क्या हुआ ?

पुरुष—वे भी भस्म हो गये ।

योगन्धरायण—फिर ?

पुरुष—उमके बाद मुझे ज्ञात नहीं । अच्छा आर्य, मुझे देर हो रही है, मैं चला ।

योगन्धरायण—अच्छा, जाइए । (तनिक ठहरकर, हँसते हुए) लोग कहते हैं, महाराज उदयनका मंत्री योगन्धरायण जल मरा, और मैं अभी जी रहा हूँ । महारानी वासवदत्ता भी अभी जीवित ही हैं । ठीक है, जैसा मंत्रियोमे निश्चित हुआ था, वैसा हो रहा है । जब मेरे स्वामी समूचे वत्सदेशपर अधिकार कर लगे, तब मैं महारानी वासवदत्ताको लेकर उनके सम्मुख उपस्थित होऊँगा । तबतक विरह-दग्ध महाराज उदयनकी सेवा मंत्री रुम्पवान करेगा ही । अच्छा, अब महारानीको मुझे किसी सुरक्षित स्थानमे पहुँचा देना चाहिए ।

घटनाओ और पात्रोंके सबबमे इतना परिचय प्राप्त कर लेनेके बाद श्रोताओको नाटक समझनेमें कोई कठिनाई न होगी ।

इन परिवर्तनोंके अनिश्चित कुछ और भी बातें हैं, जिनपर ध्यान देना आवश्यक होता है । पहली बात तो है, रेडियो-नाटककी सीमित अवधि, जिसका उल्लेख ऊपर हो चुका है । बड़े-बड़े नाटकोंकी अप्रामाणिक कथाओ को काट-छाँटकर नाटककी अवधि कम करनी पडती है । संभव है, कुछ नाटकोंकी अवधि कम न की जा सके । वैसी स्थितिमे फेलिक्स फेटनकी राय है कि नाटकका रूपान्तर प्रसारित ही न किया जाय । उमने कहा है—  
‘Where the play cannot be reduced to the time

allowed without real damage it should obviously not be broadcast.'

ध्यान देनेकी दूसरी बात है पात्रोकी सख्या । रगमचपर अनेक पात्र एक ही साथ उपस्थित हो सकते हैं, और दर्शकोको उनका परिचय प्राप्त करने और उनकी बातें समझनेमें कोई कठिनाई न होगी । लेकिन रेडियो-नाटकके श्रोताके लिए एक साथ ही अनेक पात्रोंसे परिचित होना, उनके नाम याद रखना, उनकी आवाजसे ही उन्हें अच्छी तरह पहचानते रहना मुश्किल है । इसलिए रूपान्तर करते समय रूपान्तरकारके लिए आवश्यक है कि वह एक साथ ही अनेक पात्रोको न आने दे ।

साथ ही पात्रोका प्रवेश और प्रस्थान पर भी रूपान्तरकारका ध्यान जाना चाहिए । रगमचपर प्रवेश और प्रस्थानकी कोई असुविधा नहीं है । दर्शक पात्रोको रगमचपर आते, और वहाँसे विदा लेते देखते ही रहते हैं, पर रेडियो-नाटकके श्रोताओको इन बातोंसे परिचित कराते रहनेके लिए लेखको सजग रहना पडता है । बहुत अश तक यह काम प्रस्तुतकर्ताओ (Producers) पर निर्भर है कि कौन पात्र माइक्रोफोनसे किस तरफ बोले, कितनी दूरसे बोले अथवा किस प्रकार बोलता हुआ माइक्रोफोनसे दूर हटता जाये ।

पात्रोंसे सवधित एक बात और है । रगमचके नाटकोमें हम देखते है कि कभी-कभी दो पात्र आपसमें बहुत देर तक बातें करते रहते हैं, और तीसरा पात्र, जिसके बोलनेकी आवश्यकता नहीं रहती, मौन होकर सुनता रहता है, और कुछ समयके बाद बोलता है । दर्शक उसे देखते रहते हैं, और उन्हें इसमें कोई खटकनेवाली बात नहीं दिखायी देती । पर रेडियो-नाटकके श्रोताके लिए यह बात बर्नाका देनेवाली है । एकाएक तीसरे पात्रकी आवाज सुनकर वह समझ नहीं पाएगा कि वह कहाँसे आ गया । तात्पर्य यह कि रेडियो-नाटकोमें किसी पात्रको बहुत देरतक मौन नहीं रखा जा सकता । उदाहरणके लिए ऊपर उद्धृत 'अम्बपाली' का रूपान्तरित अंश देखिए । प्रारंभमें मधूलिकाकी कुछ पक्तियाँ श्रोताओको इस बातकी सूचना

देनेके लिए ही दी गयी है कि अम्बपाली जब सपना देख रही है, तब मधूलिका भी वही है, जिससे अम्बपालीके जागनेपर मधूलिकाका उससे बातें करना असगत न लगे ।

रंगमंचपर ऐसी परिस्थितियाँ आ सकती हैं, जब सभी पात्र पूर्णतः मौन हो जायँ, पर रेडियो-नाटकमें ऐसी परिस्थिति कभी नहीं आ सकती । रेडियोपर पन्द्रह सेकेडकी शांति भी बहुत अधिक होगी । अतः रूपान्तर करते समय वैसी परिस्थितियोंकी अभिव्यक्ति भी ध्वनियोंके ही द्वारा होनी चाहिए ।

रंगमंच-नाटकोंके दर्शकोंको यह समझनेमें कभी कोई कठिनाई नहीं होती कि कौन पात्र किससे बोल रहा है । उनमें पात्र वारी-वारीसे अनेक पात्रोंकी ओर घूम-घूमकर उनसे बातें कर सकता है, पर रेडियो-नाटकमें यह सुविधा नहीं है । अतः रूपान्तर करते समय रेडियो-नाटककी इस सीमाकी ओर ध्यान देना आवश्यक है ।

रूपान्तर करते समय अनेक स्थलोंपर रूपान्तरकारको मूल नाटकमें परिवर्तन करने पड़ते हैं, यह ऊपरकी बातोंमें स्पष्ट हो चुका है । कहीं-कहीं अपनी ओरसे भी कुछ अशुभ या दृश्य जोड़ने पड़ते हैं । वैसी परिस्थितिमें रूपान्तरकारको अपनी भाषा और शैली-मधुवी शक्तिका परिचय देना होता है । नये जोड़े गये अशुभकी भाषा-शैली मूल नाटककी भाषा-शैलीसे बिल्कुल मिलती-जुलती होनी चाहिए, जिससे श्रोता मूल नाटक और उसके रूपान्तर में जोड़े गये नये अशुभमें कोई अंतर न पा सके ।

इन बातोंमें यह स्पष्टतः ज्ञात हो जाता है कि रंगमंच-नाटकोंके रेडियो-रूपान्तरका अर्थ केवल यही नहीं है कि किसी नाटकको काट-छाँटकर उसकी अवधि कम कर दी जाय, रंगमंचके सवतोंको हटा दिया जाय, कथनोपकथन में पात्र एक-दूसरेको नाममें संबोधित करें । इसका अर्थ है—एक नये माध्यमके अनुरूप नाटकके स्वरूप-विधानमें पूर्ण परिवर्तन ।

## कहानियोंके रेडियो-रूपान्तर

रंगमंच-नाटकोके रेडियो-रूपान्तरकी भाँति छोटी कहानियोंके भी रेडियो-रूपान्तर प्रसारित किये जाते हैं। इनमें अनेक सुविधाएँ भी प्राप्त हैं। आजके कर्म-व्यस्त युगमें मनुष्य बड़े उपन्यासों और नाटकोसे बचनेका प्रयास करता है। उसकी माँग कम-से-कम समयमें अधिक मनोरंजन एवं आनंदकी होती है। साथ ही बहुत लोग प्रसिद्ध कथाकारोंकी कृतियोंसे परिचित होना चाहते हैं, पर पुस्तक उठाकर उन्हें पढ़ लेनेका धैर्य उनके पास नहीं होता। और, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, वर्णनात्मक कहानियोंकी अपेक्षा नाटकोमें अधिक प्रभावोत्पादकता और मनोरंजकता होती है। इन बातोंसे समझा जा सकता है कि सुप्रसिद्ध कहानी-लेखकोंके रेडियो-रूपान्तर बड़े लोक-प्रिय हो सकते हैं। रूपान्तर इसी दृष्टिसे किये भी जाते हैं।

कहानियोंके रेडियो-रूपान्तरको साधारणतः बहुत सरल समझा जाता है, पर बात ऐसी नहीं है। सफल रेडियो-रूपान्तर उतना ही कठिन है, जितना किसी मौलिक नाटककी रचना। मौलिक नाटककी रचनामें जिस कल्पना-शक्ति और सूझकी अपेक्षा होती है, वही रूपान्तरके लिए भी आवश्यक है। साथ ही इसमें अपने नवीन माध्यमका पर्याप्त ज्ञान और अनुभव भी अपेक्षित है।

कहानियाँ पढ़ी जानेके लिए लिखी जाती हैं। उनका रूपान्तर करनेका अर्थ है, उन्हें एक नये माध्यमके उपयुक्त बनाना। इसके लिए रूपान्तरकारको सबसे पहले यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि कहानियाँ अपने मौलिक रूपमें भले ही पढ़ दी जायँ, पर 'नाटक' कहकर प्रसारित नहीं की जा सकती। साथ ही, यह भी समझ लेना आवश्यक है कि किसी कहानीके रेडियो-रूपान्तरका मतलब केवल यही नहीं है कि उसे कथनोपकथनके माध्यमसे कह दिया जाय, बल्कि यह भी कि उसमें नाटकीय तत्वोंका समावेश किया



जाय, उसका नाटकीकरण कर दिया जाय। यदि ऐसा नहीं होता, तो उसे सफल रूपान्तर नहीं कहा जाएगा। इस मंत्रमते चार्ल्स हैटनका कहना है—'In converting the short story into radio form, the whole effect has to be heightened and made more dramatic if it is to be successful. Otherwise, the B B C. might just as well engage a competent performer to read the original story'. इन बातोंको उदाहरण-द्वारा समझनेमें सुविधा होगी। 'प्रमाद'जीकी सुप्रसिद्ध कहानी 'इन्द्रजाल'का प्रारम्भिक अंग इस प्रकार है—

'गाँवके बाहर, एक छोटेसे वज्रमें कजरोका दण्ड पड़ा था। उस परिवारमें मूँक, भैंसे और कुत्तोको मिलाकर इक्कीस प्राणी थे। उनकी मरदार मैकू, लची-चोड़ी हड्डियोवाला एक अक्वेट पुरुष था। दया, माया उसके पास फटकने नहीं पाती थी। उसकी घनी दाढ़ी और मूँछोंके भीतर प्रमत्तताकी हँसी भी छिपी ही रह जाती। गाँवमें भीख मागनेके लिए जब कजरोकी स्त्रियाँ जाती, तो उनके लिए मैकूकी आज्ञा थी कि कुत्त न मिलनेपर अपने वचनोंको निर्दयतामें गृहस्थके द्वारपर जो स्त्री न पटक देगी, उसको भयानक दण्ड मिलेगा।

उस निर्दय झुण्डमें गानेवाली एक लडकी थी। और एक दानुरी वजानेवाला युवक। ये दोनों भी गा-बजाकर जो पाते, वह मैकूके वरणमें लाकर रख देते। फिर भी गोली और बेलानी प्रमत्तताकी सीमा न थी। उन दोनोंका नित्य सपर्क ही उनके लिए स्वर्गीय सुत्र था। उन घुमसुमटोंके दलमें ये दोनों विभिन्न लक्षिते प्राणी थे। बेली बेटिन थी। माते मर जाने पर अपने अन्तर्मन्य पिताके भाव वह कजरोके हाथ लगी। अपनी माताके गाने-बजानेका मन्वार उसकी नन-ननमें भरा था। वह वचनमें ही अपनी माताका अनुकरण करती हुई अलापती रहती थी।

माननकी कठोरताके कारण कजरोका डण्डा और लडकियोंके चुगानेका व्यापार बंद हो चला था। फिर भी मैकू अबनरने नहीं चून्ता। अपने

दलकी उन्नतिमें दरावर लगा ही रहता। इसी तरह गोलीके बापके मर जानेपर—जो एक चतुर नट था—मैकूने उसकी खेलकी पिटारीके साथ गोलीपर भी अधिकार जमाया। गोली महुअर तो वजाता ही था, पर बेलाका साथ होनेपर उसने वांसुरी वजानेमें अभ्यास किया। पहले तो उसकी नट विद्यामें बेला भी मनोयोगसे लगी, किंतु दोनोंको भानुमती-वाली पिटारी ढोकर दो-चार पैसे कमाना अच्छा न लगा। दोनोंको मालूम हुआ कि दर्शक उस खेलेसे अधिक उसका गाना पसंद करते हैं। दोनोंका झुकाव उसी ओर हुआ। पैसा भी मिलने लगा। इन नवागन्तुक बाहरियोंकी कजरोके दलमें प्रतिष्ठा बढी।

बेला सावली थी। जैसे पावसकी मेघमालामें छिपे हुए आलोक-पिण्डका प्रकाश निखरनेकी अदम्य चेष्टा कर रहा हो, वैसे ही उसका यौवन सुगठित शरीरके भीतर उद्वेलित हो रहा था। गोलीके स्नेहकी मदिरासे उसकी कजरारी आंखें लालीसे भरी रहती। वह चलती तो थिरकती हुई, बातें करती तो हँसती हुई। एक मिठास उसके चारों ओर बिखरी रहती। फिर भी गोलीसे अभी उसका व्याह नहीं हुआ था।

गोली जब वासुरी वजाने लगता, तब बेलाके साहित्यहीन गीत जैसे प्रेमके माधुर्यकी व्याख्या करने लगते। गाँवके लोग उसके गीतोंके लिए कजरोको शीघ्र हटानेका उद्योग नहीं करते। जहाँ अपने अन्य सदस्योंके कारण कजरोका वह दल घृणा और भयका पात्र था, वहाँ गोली और बेलाका नगीत आर्कषणके लिए पर्याप्त था, किंतु इसीमें एक व्यक्तिका अवाञ्छनीय सहयोग भी आवश्यक था। वह था भूरे, छोटी-सी ढोल लेकर उसे भी बेलाका साथ करना पड़ता था।

भूरे सचमुच भेडिया था। गोली अघरोसे दाँसुरी लगाये, अर्द्ध-निमीलित आँखोंके अतरालसे, बेलाके मुखको देखता हुआ जब हृदयकी फूँकसे बासके टुकड़को अनुप्राणित कर देता, तब विकट घृणासे ताड़ित होकर भूरेकी भयानक धाप ढोलपर पड़ जाती। क्षण-भरके लिए जैसे दोनों चीत्त उठते।'

प्रश्न यह है कि इस अंशको नाटकीय रूप कैसे दिया जाय ? इम ममूचे अंशमे केवल विवरण ही है, इसमे कोई गति नहीं, कोई घटना नहीं, कोई सवर्ष नहीं। स्पष्ट है कि अपने मौलिक रूपमे इमे कोई पढ भले ही दे, इसका अभिनय नहीं किया जा सकता। अतः रूपान्तर करनेके लिए हमे इमकी प्रमुख बातोको ध्यानमे रखकर विलकुल भिन्न प्रकारमे लिखना होगा। इसका रूपान्तर इस प्रकार किया जा सकता है—

(वाद्य-संगीतसे दृश्य आरम्भ)

आदमी—क्यो भूरे, मीज है न ?

भूरे—मीज क्या खाक है !

आदमी—क्यो, तू तो हमेगा बेलाके साथ रहता है !

भूरे—साथ रहनेमे क्या हुआ ?

आदमी—बेलाके गीत तेरे डोलपर ही तो चलते हैं !

भूरे—लेकिन गोलीकी वाँसुरीके सामने बेला मेरा डोल पमद करे, तब तो !

आदमी—पर तेरे डोलके बिना वह गा भी तो नहीं सकती ?

भूरे—यह ठीक कहा तुमने ! नहीं तो बेला और गोली मुझे अपने पास फटकने देते ? बेला मुझसे घृणा करती है, गोली मुझमे दूर-दूर रहता है, लेकिन करे तो क्या ! मुझे अपने पास रखना ही पडता है !

आदमी—लेकिन बेला तुझमे जब प्रेम ही नहीं करती, तो साथ रहनेमे क्या होगा ?

भूरे—प्रेम करे या न करे, वह मेरी है ! मैं गोलीमे उनका व्याह्र कभी न होने दूंगा !

आदमी—क्या करोगे तुम ?

भूरे—क्या कहूँगा, देखना क्या करना है !

(वाद्य-संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

कथाकार—गाँवके बाहर एक छोटे-मे बजरमें कजरोका दल पडा

था। वही कजरोकी झोपडियोके पास ही पलासके छोटे-  
से जगलमे—

वेला—(खिलखिलाकर हँसना)

गोली—अरी पगली, हँसती ही रहेगी ?

वेला—और क्या करूँ ?

गोली—भीख माँगने नहीं चलेगी ? समय तो हो गया।

वेला—होने दो गोली, मैंने समयका कुछ लिया है थोड़े ही ?

(हल्की हँसी)

गोली—नहीं वेला, सरदार मैकू आएगा, तो जान ले लेगा।

वेला—सरदार मैकू ! —उसका तो नाम ही चुनकर मेरा दिल दहल  
जाता है।

गोली—वह राक्षस है वेला, राक्षस ! दया, माया उसके पास है  
ही नहीं।

(कुछ दूरपर लोगोकी हलचल)

वेला—यह कैसा शोर-गुल है गोली ?

गोली—सुनो वेला, सरदार मैकू किसीको डाँट रहा है।

(कुछ दूरपर वच्चेके रोनेकी आवाज़)

मैकू—(दूरसे—क्रोधके स्वरमें)—जा मैना, गाँवसे भीख माँग ले  
आ ! बिना भीख लिये लौटेंगी तो तैरियत नहीं।  
जिस दरवाजेपर भीख न मिले, उसपर अपने वच्चेको  
पटक देना। समझी ? जा जल्दी !

वेला—क्यों गोली, सरदार मैकूका दिल पत्थरका है क्या ?

गोली—हाँ वेला, इसीलिए तो कहता हूँ, चल जल्दी, भीख माँगने  
चले ! भूरे हमे खोज रहा होगा !

~ 'दूर से' का तात्पर्य है—माइक्रो-फोन से दूर रह कर। स्थान की  
दूरी व्यजित करनेके लिए ऐसा किया जाता है।

बेला—खोजने दो उमे ।

गोली—मुझे देखकर मन ही मन जलता है ।

बेला—जलकर क्या करेगा ?

गोली—बेला, तू इन कजरोके बीच रहने लायक नहीं । तू यहाँ चली कैसे आयी ?

बेला—कैसे चली आयी, क्या बताऊँ ! अच्छी तरह याद भी तो नहीं है । लेकिन गोली, मेरी माँ मुझे बहुत प्यार करती थी । उन्हींमे मैंने गीत गाना सीखा था, पर उसके मरनेके बाद कोई प्यार करनेवाला न रहा । पिता शराबी और आलसी थे, मैंकूके माय रहने लगे । करती क्या, मैं भी यही रहने लगी । और, तुम गोली ? तुम यहाँ कैसे आये ?

गोली—मेरा भी कोई नहीं था बेला । मेरे पिता बड़े अच्छे नट थे । भीख माँगनेके लिए जो रोल रोज करता हूँ, नव मैंने उन्हींमे सीखे थे । लेकिन पिताके मरनेके बाद मैं बेमहारा हो गया । मैंकूने मुझे पकड़कर अपने पाल रख लिया । मैंने भी नमजा, अच्छा ही हुआ । और जब तो मुझे कुछ नहीं चाहिए, तुम मेरे माय हो गयी हो ।

बेला—हाँ गोली, मुझे भी यही लगता है । तुम्हारे माय रहकर कोई कमी नहीं चलती । मेरी नुर्ख तो तुम्हीं हो ।

गोली—डुन् पगली ।

बेला—(हँसी) ।

गोली—अच्छा, चल अब, बहुत देर हो गयी है ।

(बाद्य संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

इस प्रकार कहानीके प्रारम्भिक अंशकी सही प्रमुख बाने रचानाग्ने चली आती है, माय ही भूरे और गोलीके बीच द्वन्द्वकी भावना (जो कहानीमे है) उपस्थित कर देनेमे नाटकीयता भी जा जाती है ।

‘इन्द्रजाल’के ऊपर दिये गये उद्धरणमें तो पात्रोंका वातालाप विलकुल नहीं है, पर कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं, जिनमें कहानीकार कहानी कहते-कहते आवश्यक समझनेपर पात्रोंके कथनोपकथन भी लिख देता है। वैसे कहानियोंके भी रूपान्तरमें केवल इतनेसे काम नहीं चल जाएगा कि कोई नैरेटर कहानी पढता जाये, और कथनोपकथनवाले प्रसंगोंका अभिनय कर दिया जाय। रूपान्तरकारको उनका भी नाटकीकरण करना चाहिए। चार्ल्स हैटनका विचार है\* कि जिस कहानीका रूपान्तर करना हो, उसके कथानकको लेकर फिरसे नयी रचना तैयार करनी चाहिए। इसमें मौलिक कहानीके वे ही अंश रखे जा सकते हैं, जो उचित और अनिवार्य समझे जायँ। हैटनका कथन बहुत अस्रोतक सत्य है, पर यह निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता कि किनी रूपान्तरमें कहानी-लेखक और रूपान्तरकारकी मौलिक रचनाएँ किम अनुपातमें रहेंगी। कहानी-कहानीके अनुसार यह अनुपात बदलता रहेगा।

बहुत-सी कहानियोंमें ऐसे प्रसंग मिलते हैं, जिनमें किसी एक ही पात्रकी नानात्मिक स्थिति या उलझनका चित्र उपस्थित किया जाता है। वैसे परिस्थितियोंमें रूपान्तरकारके सम्मुख बड़ी कठिन समस्या आती है, क्योंकि रूपान्तरमें कथनोपकथन चाहिए, लेकिन जहाँ एक ही पात्र हो, वहाँ कथनोपकथन समझ नहीं दीखता। उदाहरणके लिए, स्वर्गीय होमवतीजीकी कहानी ‘गोटेली टोपी’का एक प्रसंग इस प्रकार है—

१ ‘To my mind, the ideal method is to use the author’s plot and rewrite in this manner, using any of the author’s dialogue sequences which are particularly pertinent. I maintain that the resultant script should contain roughly one part of the „dapter’s original work to two parts of the short story writer’s

Charles Hatton (Radio Plays)

‘जब रातको नवल घरमे आया तो उमका मन बहुत ही अगात और दुखी-सा था। मित्रोके विगेष आग्रह करनेपर आज वह सिनेमा देखने चला ही गया। खेल था—“देवदास”। पार्वतीका प्रेम, उमकी मूक भापा तथा चुभते हुए भाव और पत्तोके विवश जीवनका प्रभाव नवलके हृदयमे रेखाएँ-सी खींच गया। देवदासकी दुर्दशाको देखकर तो उसकी आँखे रोते-रोते लाल ही हो गयी थी। मित्रोने न जाने कितना मजाक उडाय़ा, फिर भी वह अपनेको रोक न सका। गिरता-पडता घर आकर वह अपने कमरेमे वडी हुई आराम-कुर्सीपर लेटकर न जाने क्या-क्या सोचता रहा। अचानक चाँचीके गिरनेकी-सी आवाज़से वह चौंक उठा। देखा, मजरी बहुत-मे कपडोका ढेर लगाये, ठीक उसके कपडोकी आलमारीके सामने बैठी हुई कुछ सी रही है। नवल एकदम कुर्सीसे उठकर खडा हो गया, कौतूहलका कुछ पारावार न था। “इतनी रातको मेरे कपडे ठीक कर रही है ? अकेली मेरे कमरे मे ! अम्माँ क्या कहती होगी ? चाची ही क्या कहेंगी ? मजरीको मेरी इतनी चिंता क्यों है ? वास्तवमे मेरी वह कौन है ?” इत्यादि बातोंने नवलके मस्तिष्कमे हलचल-सी मचा दी। जो कुछ अभी वह देखकर आ रहा था, जो कुछ अब देख रहा था, हृदयको उद्वेलित करनेके लिए यह सब कुछ क्या कम था ? वह धीरे-धीरे बाहर चला आया। आरामदेमें आकर, बडे साहससे माँको आवाज़ दी, चाचीको पुकारा—“मुझे दूध दे जाओ !” आज उमकी हिम्मत मजरीसे दूध मागनेकी न हुई। माँने कहा—“आज मेरे पैरोमे बडा दर्द है।” चाचीने उत्तर दिया—“आयी भैया ! देख तो, मजरी डमी आमरेमे कही बैठी होगी, मुन्नूको अकेला कैसे छोड आऊँ ?” नवलकी आवाज़ सुनकर मजरीका ध्यान टूट गया। जल्दी-जल्दी कपडोको यूँ ही सरकाकर वह बाहर निकल आयी। नवल ठगा हुआ-सा यह सब देख रहा था। पर मजरीके हृदयमे न कोई भाव ही दीख पडता था और न नेत्रोमे कोई कौतूहल ही नाच रहा था। तबदीने चाँकेमें गयी और दूधका गिलास भर लायी। बुजाने उनके हाथने गिलास लेकर कहा—“जा, लल्ला अकेला है, मैं दूध दे आऊँ।”

रातको नवल बहुत देरतक जागता रहा, नीद आती ही न थी। एक-के बाद एक-एक करके उसके मस्तिष्कमें विचार आने-जाने लगे। नवलको उस दिनकी बात भी याद हो आयी, जब वह दालानमें खड़ा अपनी कमीजमें बटन टाँक रहा था। मजरी देखती हुई उसके सामनेसे निकल गयी, परन्तु यह नहीं कहा कि तुम्हे क्या बटन टाँकना आयेगा, या कॉलजको देर हो जाएगी, लाओ मैं ही लगा दूँ। नवलने उस दिन मन-ही-मन कहा था —“कितनी अभिमानिनी लडकी है।” पर आज उसके हृदयसे वह भाव कितनी जल्दी लुप्त होकर केवल थोड़ा-सा पश्चात्ताप छोड़ गया। यह स्वयं नवल भी ठीक-ठीक न समझ सका।’

इस अंशमें नवलके मनकी उद्विग्नता एवं भाव चित्रित है। बीचमें एक घटना दूब-वाली आयी है, पर मनोविश्लेषणकी दृष्टिसे उसका कोई महत्त्व नहीं है। नवल अकेला है, तब यह प्रश्न है कि उसके मनके भावोंको कैसे चित्रित किया जाय। अगर नवलका कोई घनिष्ठ मित्र रहता, तो उससे इस विषयपर बातें करायी जा सकती थी, पर वसा कोई पात्र कहानीमें नहीं है। अतः इसके रूपान्तरमें नवलके मनको ही एक पात्रके रूपमें खड़ा कर दिया गया है। रूपान्तर इस प्रकार है —

मन—इतनी रात हो गयी, क्या तुम आज सोओगे नहीं ?

नवल—मैं नहीं सोऊँगा, इसमें तुम्हारा क्या ?

मन—है क्यों नहीं ? तुमसे कहना मेरा कर्तव्य है।

नवल—वाह रे कर्तव्य करनेवाले ! आखिर तुम हो कौन ?

मन—मुझे नहीं पहचानते ?

नवल—पहचानता, तो पूछता क्यों ? कमरेमें तुम्हे कहीं देख नहीं रहा हूँ !

मन—आश्चर्य है, तुम मुझे नहीं देखते ! मैं तुम्हारे साथ हूँ, चौबीस घंटे तुम्हारे साथ रहता हूँ, तुम्हारे भीतर रहता हूँ, तुम्हारा मन हूँ मैं।



नवल—मेरे मन हो तुम ! अच्छा किया, मेरी समस्या सुलझाने चले आये !

मन—समस्या सुलझाने नहीं, मैं तुमसे कहने आया हूँ कि रात बहुत हो रही है, अब तुम सो जाओ !

नवल—रात बहुत हो गयी ?

मन—तुम्हें यह भी पता नहीं ? एक तो यो ही देरमें लीटे हो ! 'देवदास' फिल्म देखने गये थे न ?

नवल—'देवदास'की अच्छी याद दिलायी ! उसीकी बात तो मैं कबमें सोच रहा हूँ !

मन—अब सोचनेको क्या है ? कैसे विचित्र आदमी हो ? भला फिल्म देखकर रोया जाता है ?

नवल—यही तो मेरे साथियोंने कहा था !

मन—हाँ-हाँ, वे तुमपर हँस रहे थे !

नवल—मैं जानता हूँ, वे मुझपर हँस रहे थे, लेकिन मेरी आँखें भर-भर आती हैं, तो मैं क्या करूँ ?

मन—कितने कमजोर हो तुम !

नवल—तुम्हें जो इच्छा हो, कह लो, पर देवदासकी दुर्दशा देखकर तो मैं अपनेको रोक नहीं पाता। अभी भी उसकी स्मृति में अतर मचल उठता है। और, उममें भी करुण कथा तो पार्वतीकी थी ! बेचारी तडपती रही, लेकिन उमने कुछ कहा नहीं। नारीका जीवन कितना विदश होता है !

मन—आज तुम बहुत अगात हो नवल ! सबेरेमें ही तुम्हें अगात देख रहा हूँ। आज सबेरेमें तुमने कुछ खाया भी नहीं !

नवल—खाता कैसे ? यह छुआछूत !

मन—यह छुआछूतकी बात नहीं नवल ! तुम मजरोकी ओर विचने जा रहे हो !

नवल—यह क्या कह रहे हो तुम ?

मन—मैं सत्य कह रहा हूँ ।

(पत्थरपर कूँची गिरनेकी आवाज)

नवल—कौन ?

मंजरी—(संकोचसे) जी, मैं हूँ । ये कपडे फट गये थे, इन्हे ठीक कर रही थी ।

नवल—इतनी रातको ?

मंजरी—माफ कीजिए, आपकी नीद टूट गयी ।

नवल—मैं अभी सोया नहीं था ।

मंजरी—अच्छा, अब सोइए, मैं जा रही हूँ ।

(किवाड़ खुलने-बंद होनेकी आवाज)

मन—देखा तुमने ?

नवल—हाँ मेरे मन, देखा । वह मेरे कपडे ठीक कर रही थी । इतनी रातको । अकेली मेरे कमरेमें । अम्माँ क्या कहती होगी ? चाची ही क्या कहेगी ? मंजरीको मेरी इतनी चिन्ता क्यों है ? कौन है वह ? वास्तवमें मेरी वह कौन है ? कौन है मंजरी मेरी ?

मन—अशात न हो नवल ।

नवल—अशात न होऊँ ? क्या कहूँ मैं ?

मन—याद है उस दिनकी बात ? तुम दालानमें खडे अपनी कमीजमें बटन टाँक रहे थे, मंजरी सामनेसे निकल गयी, लेकिन उसने यह न कहा कि तुम्हें कालिजकी देर हो जाएगी, लाओ, मैं ही लगा दूँ ।

नवल—और, उस समय मैंने सोचा था, कितनी अभिमानिनी लडकी है ! लेकिन आज क्या देख रहा हूँ मैं ?

मन—देखते जाओ, अधिक न सोचो । क्या तुम्हें पता है कि तुम्हारी अनुपस्थितिमें मंजरी किस तरह तुम्हारा कमरा साफ़ कर जामा करती है ?

नवल—हाँ, पता है। इमीलिए तो सोचता हूँ, कीन है मजरी मेरी ?  
मुझमें उसका क्या सबब है ?

मन—कुछ नहीं ! वह विधवा है। तुम मयममे रहो। अधिक न सोचो। रात बहुत बीत गयी है। अब नो जाओ। विश्राम करो।

### (बाद्य सगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

इस प्रकार रूपान्तरकार मौलिक कहानीके रूपान्तरमें आनेवाली विभिन्न समस्याओको विभिन्न प्रकारमें मुलज्ञा सकता है। उसके लिए कोई एक निश्चित नियम नहीं। रूपान्तरकारको केवल देयना यही है कि रूपान्तर अधिक-से-अधिक नाटकीय और प्रभावोत्पादक बन सके।

‘गोटेकी टोपी’से उद्धृत अशका, जिसमें एक ही पात्र हमारे सामने उपस्थित रहता है, रेडियो-रूपान्तर करते समय स्वगत-कथनका व्यवहार किया जा सकता था, पर यहाँ स्वगत-कथन कुछ बड़ा होता और उममें अधिक नाटकीयता भी नहीं आती, लेकिन ऐसे ही हमारे प्रसंगोंमें आवश्यकता पडनेपर स्वगत-कथनका उपयोग बड़ी सरलतामें किया जा सकता है। रगमच-नाटकोंमें स्वगत-कथन अस्वाभाविक-जैसा लगता है, पर रेडियो-पर यह अस्वाभाविक नहीं लगता। छोटे-छोटे स्वगत-कथनोंमें कोई हानि नहीं होती, वतकि उनसे पात्रोंकी चारित्रिक विशेषताओं, उनकी मानसिक स्थितियोंपर बड़े अच्छे ढगमें प्रकाश पडता है।

यदि कोई पात्र अकेला है, तो उसके जीवनकी घटनाओं एव विशेषताओंका परिचय देनेके लिए किमी नये पात्रोंकी मृष्टि भी की जा सकती है, जैमें ‘इद्रजाल’के रूपान्तरके प्रारम्भिक अंशमें भूरेके साथ एक जादमी रख दिया गया है। वह ‘जादमी’ हमारे लिए महत्त्वपूर्ण नहीं है, महत्त्वपूर्ण है भूरे, पर ‘जादमी’के साथ उनकी जो बातें होती हैं, उन्हींमें हम अपने प्रधान पात्रका परिचय प्राप्त करते हैं।

पात्रोंका परिचय देने अथवा जपेअिन वातावरण-निर्माणके लिए नैरेटर ने भी काम लिया जा सकता है, पर नैरेटरका उपयोग बड़ी होना चाहिए,

जहा वह अनिवार्य हो। यह पहले कहा जा चुका है कि नैरेटर बहुत अधिक न बोले और किसी दृश्यके प्रारंभ या अंतमें ही आये। अगर वह दृश्योके बीच-बीचमें टपक पडता है अथवा लंबे-लंबे उद्धरण बोलता है, तो इससे नाटककी गतिमें बाधा पडती है। पर नैरेटरकी पक्तियाँ कभी-कभी बहुत महत्त्वपूर्ण कार्य कर देती हैं। उदाहरणके लिए 'इंद्रजाल'की दो पक्तियाँ 'गाँवके बाहर, एक छोटे-से बजरमें कजरोका दल पडा था। वही, कजरो की झोपडियोके पास ही, पलासके छोटे-से जगलमें' शीघ्र ही कहानीके लिए वातावरण निर्मित कर देती है। यह कार्य केवल कथनोपकथनसे सरलतापूर्वक नहीं हो पाता।

बहुत-सी कहानियोमें, घटनाएँ बड़ी शीघ्रतासे बदलती हैं और दृश्योमें परिवर्तन होते जाते हैं। इनका रूपान्तर करते समय छोटे-छोटे बहुत-से दृश्य निर्मित करनेमें सुविधा मालूम होती है। यह सत्य है कि रेडियो-नाटकोने छोटे-छोटे दृश्य बनानेकी सुविधा है, पर क्षण-क्षण परिवर्तन होने-वाले बहुत अधिक दृश्योका व्यवहार उचित नहीं। प्रत्येक दृश्यका इतना बडा होना आवश्यक है कि वह एक निश्चित वातावरण तैयार कर सके और पात्रोकी चारित्रिक विशेषताओको समझनेमें सहायक हो। तात्पर्य यह कि प्रत्येक दृश्यमें परिस्थितियो और चरित्रोका विकास स्पष्टतः परिलक्षित होना चाहिए। भॉल गिलगुडके शब्दोंमें, "The freedom given by the microphone from the static conventions of the theatre does not free the writer from the necessity of establishing both situations and characters firmly before his audience and allowing both of them time to develop"

इनका यह तात्पर्य कभी नहीं नमसना चाहिए कि छोटे दृश्य कभी लिखे ही न जायें। अपेक्षित प्रभावको नृष्टिके लिए कभी-कभी छोटे-छोटे दृश्य विलकुल अनिवार्य हो उठते हैं। उदाहरणके लिए, 'गोटेकी टोपी'का ही एक अंग देखिए—

‘इतने थोड़े ही समयमें, इस घरके लिए वह ऐसी हो गयी मानो नशामे ही यहाँमें उसका कोई घनिष्ठ नाता है । यहाँ तक कि दो-चार बार मना करनेके उपरांत बड़ी बुआ अब मजरीमें ही तैलकी मालिग कराना अधिक पसंद करती है । बदल तो आजतक उनका वैसा किमीने दयाया ही नहीं, जैसा मजरीको दवाना आता है । इतना ही नहीं, घोड़ीकी बुलाई तथा ग्वालके दूधका हिसाब भी उसे ही जोटना पडता है । शामको त्रिस्तरे तक बिछवाना उसीके जिम्मे आ पडा है । यद्यपि मजरीको वैसा तो जयिकार किसीने दे नहीं रक्खा है, फिर भी महरामे लेकर घरकी मेहनतानी तकका दुखडा उसे मुनना पड ही जाता है । नवलके पिताको न तो और किमी का बनाया अब खाना ही पसंद आता है, और न भित्तारीकी पीसी हुई ठण्डाईमें ही अब मज्रा आता है ।’

रूपान्तरमें इस प्रसंगको इस प्रकार रक्खा गया है—

हरप्यारी—(तनिक दूरसे) मजरी !

मजरी—आयी बड़ी बुआ !

हरप्यारी—नवलके बाबूजी शर्वतके लिए बंठे हुए हैं ।

मजरी—अभी बनाये देती हूँ ।

हरप्यारी—जा, देर न कर । वे हमरेके हाथकी ठण्डाई पीते नहीं, नहीं तो मैं कभी बनवा लेती !

मंजरी—मैं जा रही हूँ, देर न होगी !

(सक्षिप्त संगीत)

हरप्यारी—मजरी !

मजरी—(निकट आती हुई) क्या है बड़ी बुआ ?

हरप्यारी—घोड़ी कपडे ले आया है । जा, कपडे मिला ले । गंदे कपडे भी आज ही दे देना । देखना, कोई छूटने न पाये । मेरी भीगी नाई वहाँ गयी हुई है ।

मंजरी—अच्छा ।

(संक्षिप्त संगीत)

हरप्यारी—मेरे पैर कबजे दर्द कर रहे हैं। तेरा पता ही नहीं है।

मजरी—तीन-चार वर्त्तन और मलनेको रह गये ह।

हरप्यारी—उनके लिए क्या रातभर जगो रहूँगी ?

मंजरी—पहले मैं पैर ही दवा देती हूँ। अभी तेल लेकर आयी।

(संगीत)

शीघ्रतासे परिवर्तित होनेवाले इन छोटे-छोटे दृश्योंके द्वारा मजरीकी कार्य-व्यस्तता दिखलानेका प्रयत्न किया गया है। साथ ही इनसे मजरीकी सरलता एवं आज्ञाकारिता तथा हरप्यारीके कठोर व्यवहारकी भी झलक मिल जाती है। आवश्यकता पडनेपर इस तरहके छोटे-छोटे दृश्योंसे काम लिया जा सकता है।

रूपान्तरमें कथनोपकथनपर भी पर्याप्त ध्यान आवश्यक है। कहानी-कार अपने पात्रों, परिस्थितियोंके बारेमें स्वयं भी कहता है, पात्रोंके वार्त्तालापोंके माध्यमसे भी कहता है। उसका कार्य सरल है। लेकिन रूपान्तर-कारके पान केवल एक ही साधन है—वार्त्तालाप। वार्त्तालापोंके द्वारा ही उसे सब कुछ कहना पडता है। पात्रोंका चरित्राकन भी इसके ही द्वारा करना होता है। अत रूपान्तरकारके लिए आवश्यक है कि वह मूल कहानीमें चित्रित पात्रोंके चरित्रमें भली-भाँति अवगत हो ले, तब उनके अनुरूप ही कथनोपकथन लिखे। वार्त्तालापोंके द्वारा पात्रोंका चारित्रिक विकास स्पष्ट परिलक्षित होना चाहिए।

दूसरी बात यह कि मूल कहानीमें दिये गये कथनोपकथन अपने मूल रूपमें ही रूपान्तरमें नहीं रखे जा सकते। कहानी पढनेके लिए लिखी जाती है, उनके वार्त्तालाप भी पढनेके ही लिए होते हैं, अभिनयके लिए नहीं। नव वार्त्तालापोंमें, जैसा कि हम देख चुके हैं, अभिनयताका गुण नहीं होना। उनमें आवश्यक परिवर्तनकर ऐसा बना लेना कि अभिनेता उन्हें विना कठिनाईके बोल सके, रूपान्तरकारका ही कर्त्तव्य है।

उपन्यासोके रूपान्तरके विषयमें भी यहीपर दो शब्द कह देना उचित होगा। कहानियोके रूपान्तरके लिए जो बातें सत्य हैं, वे ही उपन्यासोके रूपान्तर पर लागू होगी। दोनोमें केवल एक अंतर है कि उपन्यास बहुत बड़े होते हैं, उनमें घटनाएँ अधिक होती हैं, पात्र अधिक होते हैं। अतः ३०-६० मिनटके लिए उनका रूपान्तर करना बहुत कठिन होता है। बड़े रंगमंच-नाटकोके रूपान्तरके सबबमें फेलिक्स फेल्टनने कहा है—‘Where the play cannot be reduced to the time allowed without real damage it should obviously not be broadcast’ वही दूसरे स्थानपर कहते हैं—‘It is, as we have seen, impossible to reduce a two-hour stage-play of this kind of length, though such butchery is sometimes attempted’ उनके अनुसार दो घटोमें अभिनीत होनेवाले नाटकोका रूपान्तर ३०-४५ मिनटके लिए असंभव है, उन्हें प्रसारित नहीं करना चाहिए। ऐसा करना मूल लेखक और उसकी कृतिके साथ अत्याचार है। पर इससे भी बड़े अत्याचार विभिन्न रेडियो स्टेशनोंसे समय-समयपर किये जाते हैं, जब चार-पाच सौ पृष्ठवाले उपन्यासोके रूपान्तर ४५ मिनट अथवा ६० मिनटमें प्रसारित होते हैं। रूपान्तरमें किसी उपन्यासके साथ तभी न्याय हो सकता है, जब वह धारावाहिक रूपमें कई खंडोंमें प्रसारित किया जाय।

फिर भी यदि कम अवधिके लिए उपन्यासोका रूपान्तर करना ही हो, तो सब अप्रानगिक कथानकोको छाटकर केवल प्रधान कथाको ही रूपान्तरका आधार बनाना चाहिए, यद्यपि यह भी मूल रचनाके साथ अन्याय ही होगा।

## रेडियो-फ़ैटेसी (अति कल्पना)

रेडियो-फ़ैटेसी भी रेडियो-नाटकका एक प्रकार है। 'फ़ैटेसी'का अर्थ है--'कल्पना', और रेडियो-फ़ैटेसीमें काल्पनिक चित्रणकी प्रधानता रहती है। काल्पनिकता तो सभी नाटकोमें होती है, पर रेडियो-फ़ैटेसीके प्रसंगमें 'काल्पनिक चित्रण' एक विशेष अर्थमें प्रयुक्त किया जा रहा है। यथार्थ जगत्में जिन घटनाओंका होना संभव नहीं है, उन्हें रेडियो-फ़ैटेसीमें घटित होते चित्रित किया जाता है, और उनके माध्यमसे किसी विचार या मार्मिक अनुभूतिकी अभिव्यक्ति की जाती है। उदाहरणोंके द्वारा यह बात स्पष्ट की जा सकती है।

आज हम देखते हैं कि विज्ञानकी सहायतासे मनुष्य प्रकृतिपर विजय प्राप्त कर रहा है, पर साथ ही वह विध्वंसकारी अस्त्र-शस्त्रोंका आविष्कार भी कर रहा है। हमें लगता है कि मनुष्यकी प्रकृति-विजय निरर्थक है। इससे तो अच्छा था वह प्राचीन युग, जब युद्धोंमें भी नैतिकताकी रक्षा होती थी। आज जब युद्ध होता है, तब नगर-ग्राम, नागरिक-सैनिक, स्त्री-पुरुष, बालक-वृद्ध, सबपर बम बरसाये जाते हैं। आजकी नैतिकता प्राचीन युगकी नैतिकतासे कितनी भिन्न हो गयी है। इसकी अभिव्यक्तिके लिए हम सोच सकते हैं कि अगर प्राचीन युगका कोई मनुष्य आजके सप्ताहको देखता, तो इसके सबधमें क्या-क्या कहता। इसके लिए मैंने 'अभिशाप्त'में यह कल्पना की है कि प्रकृति-विजयके आकाक्षी आजके दो व्यक्ति हिमालयपर चढ़ रहे हैं, और उन्हें अश्वत्थामासे भेट हो जाती है। ऐसी कल्पनाके लिए आधार भी है। महाभारतमें कहा गया है कि अश्वत्थामाने ब्रह्मास्त्रका व्यवहार किया था, पर उसे लौटा लेनेकी क्षमता उसमें नहीं थी। इसलिए उसे शाप मिला था कि वह तीन हजार वर्षों तक मानव-समाजसे दूर निर्जन प्रदेशोंमें भटकता फिरेगा। अतः यह कल्पना की जा सकती है



है कि तीन हजार वर्ष बीत गये, अश्वत्यामा गाप-मुक्त हो गया और मनुष्यों-से उमकी भेट हो सकती है। 'अभिषेक' रेडियो-फैटेसी इमी कल्पनापर आधारित है। यह मही है कि यह घटना यद्यपि जगत्मे सम्भव नहीं है, पर उसके माध्यमसे जो बातें कही गयी हैं, वे सत्य हैं।

एक दूसरी रेडियो-फैटेसीका उदाहरण लीजिए—'वे अभी भी क्वारी है।' कवीन्द्र रवीन्द्रने अपने एक निबंधमें काव्यकी अनेक उपेक्षिताओंकी ओर संकेत किया है। उनमें शकुंतलाकी मखियाँ प्रियवदा और अनुसूया भी हैं। कवि कालिदासने उनकी भावनाओंके अन्तर्गतकी ओर ध्यान नहीं दिया। हमारे मनमें एक जिज्ञासा होती है कि वे क्या मोचनी होगी, उनके हृदयमें कैसी भावनाएँ उठनी होगी। 'वे अभी भी क्वारी है'का पात्र कलाकार माधव प्रियवदा और अनुसूयाके विषयमें सोचता-मोचता अपनी सुव्युक्त खो बैठता है, कालकी लम्बी दूरी पारकर महर्षि कण्व के आश्रम में जा पहुँचता है और उदास एवं भग्न-हृदया मखियोंमें बातें करता है।

इस तरह रेडियो-फैटेसीमें अतीतके पात्रोंमें भेट की जा सकती है। इसके अतिरिक्त दूसरी-दूसरी कल्पनाओंके आधारपर भी रेडियो-फैटेसी लिखी जा सकती है। उदाहरणके लिए हम कल्पना कर सकते हैं कि कोई व्यक्ति जीवनकी उलझनों से ऊब गया है और इनमें बचनेके प्रयत्नमें पत्नीका रूप धारण कर लेता है। किसी मृत व्यक्तिको जीवित व्यक्तिकी तरह बोलते हुए चित्रित किया जा सकता है, समाधिके नीचे दबी हुई किसी नैतिककी आत्मा हमसे बातें कर सकती है। इसी प्रकार अन्य कल्पनाओंके आधारपर रेडियो-फैटेसीकी रचना की जा सकती है।

रेडियोपर फैटेसी त्रिकुल स्वाभाविक लगती है। रंगमंचपर किसी स्वप्नित या कल्पनामय वातावरणकी सृष्टि कठिन होगी, पर उममें संगीतके द्वारा ऐसे वातावरणका निर्माण सरलतासे किया जा सकता है। चूंकि हममें किसी भी दृश्यको देखनेकी आवश्यकता नहीं होती, केवल श्रवण साधनोंके द्वारा हमारे मानसिक जगत्में उचित वातावरणकी सृष्टि कर दी जाती है। साथ ही रेडियोपर मातृशरण एवं अतीतिक पात्र बड़े स्वाभाविक

ढगमे उपस्थित किये जा सकते हैं। यत्रोके द्वारा पात्रोका स्वर भी बदला जा सकता है, जिससे पात्रोकी असाधारणताका ज्ञान सरलतासे हो सकता है। एक उदाहरणसे बात साफ हो जाएगी। 'अभिषप्त'मे अश्वत्थामा एक असाधारण व्यक्ति है, उसकी आकृति, अवस्था, स्वर आदि आजके साधारण मनुष्यसे भिन्न हैं। रगमचपर ऐसे व्यक्तिको उपस्थित करना कुछ मुश्किल है, पर रेडियोपर यह बड़ी आसानीसे किया जा सकता है।

और सब बातोमे रेडियो-फ़ैटैसी रेडियो-नाटककी ही तरह होती है। रेडियो-नाटककी टेकनीकके विषयमे जो बातें पहले कही गयी हैं, वे सभी रेडियो-फ़ैटैसीपर भी लागू होगी। दोनोमे अंतर केवल काल्पनिकता और अलौकिक अथवा मानवेतर पात्रोको उपस्थित करनेमे है। यह काम संगीत और ध्वनि-प्रभावोके द्वारा किया जाता है।

रेडियो-फ़ैटैसीकी सभावनाएँ बहुत अधिक हैं, पर अभी हमारे यहाँ उनका बहुत कम उपयोग किया गया है। हिंदीमे इस प्रकारकी रचनाएँ बहुत कम लिखी गयी हैं। इस क्षेत्रमे काम करके अनेक प्रकारकी नयी उद्भावनाएँ की जा सकती हैं।



## मोनोलॉग (स्वगत-नाट्य)

'मोनोलॉग' एक अंग्रेजी शब्द है, जिसका अर्थ है—वह नाटक या नाटक-का अंग, जिसमें केवल एक ही व्यक्ति बोलता है। हिंदीमें 'मोनोलॉग' शब्दका भी व्यवहार हो रहा है। इसे 'स्वगत-नाट्य' भी कहते हैं, 'एकपात्री-नाटक' भी। रेडियो-मोनोलॉग भी रेडियो-नाटकका एक प्रकार है। इसमें कोई कथनोपकथन नहीं होता। प्रारंभमें अततक केवल एक ही व्यक्ति अपनी कहानी कहता है, तथा अपनी भावनाओंको अभिव्यक्त करता है। मोनोलॉगमें कथनोपकथनका नितांत अभाव देखकर यह कहा जा सकता है कि क्या यह भी कोई नाटक है? 'नाटक'की परिभाषा देते हुए एक अंग्रेज लेखकने तो स्पष्ट शब्दोंमें कहा है कि 'नाटक' केवल उन्हीं स्थितियों अथवा रचनाओंके लिए व्यवहृत किया जा सकता है, जिनमें द्वंद्व निहित हो। इसके लिए कम-से-कम दो पात्रोंका सहयोग अपेक्षित है। इसीलिए वर्णन और स्वगत-कथन नाटककी सीमाके परे है।<sup>1</sup> पर मोनोलॉगमें भी अन्तर्द्वंद्वका अंकन किया जाता है। फलतः इसे हम 'नाटक'के अंतर्गत गिन सकते हैं। जब इसे 'नाटक' कहा जाता है, तब तात्पर्य केवल यही होता है कि मोनोलॉगमें नाटकका अपेक्षित द्वंद्व है, वह पटनेके लिए नहीं, अभिनयके लिए लिखा जाता है, और कोई कुशल अभिनेता उसे नाटकीय ढंगमें पढ़कर हमें प्रभावित कर सकता है।

---

<sup>1</sup>. Drama—A term applicable to any situation in which there is conflict and, for theatrical purposes, resolution of that character. This implies the co-operation of at least two actors, and rules out narrative and monologue

—The Oxford Companion of the Theatre  
(Edited by Phyllis Hartnoll)

मोनोलॉगमें सामान्यत किसी ऐसे पात्रको उपस्थित किया जाता है, जिसका जीवन कुछ विरोधी भावनाओके ताने-बानेसे बुना हुआ होता है। दूसरे शब्दोंमें कहे, तो उलझनपूर्ण व्यक्तित्ववाले पात्रोंके जीवनकी किसी मार्मिक कथाको मोनोलॉगमें अंकित किया जाता है। उदाहरणके लिए श्री दिव्यु प्रभाकरके मोनोलॉग 'सडक'की नायिकाको देख सकते हैं। जिसे वह अपना बनाना चाहती है, वह अपना नहीं बन सका, उसके पतिका मित्र बन जाता है। नायिकाका विवाह हो चुका है, वह चाहती है कि उस युवकको वह भूल जाए, जो उसका अपना नहीं हो सका, लेकिन ऐसा हो नहीं पाता, उस युवककी स्मृतियाँ उसके मनमें बार-बार उमड़कर चली जाती हैं। तब उसे लगता है, जैसे वह अपने पतिके प्रति विश्वासघात कर रही है। स्वयं उसके शब्दोंमें—

'जिसे अपना बनाना चाहती थी, उसे न बना सकी और जिसने मुझे अपना बनाया, उसके प्रति भी विश्वासघात करती हूँ, विश्वासघात। हा, विश्वासघात । नहीं, नहीं । नहीं कैसे ? उसकी याद करना, खिडकीपर आकर रोज सडकको देखना यह अपने पतिके साथ विश्वासघात नहीं, तो और क्या है ? नहीं, नहीं, मैं उनसे प्रेम करती हूँ। मैं उनसे विश्वासघात नहीं कर सकती।'

उसके मनकी उलझन स्पष्ट है। उसके हृदयकी दो विरोधी भावनाएँ आपसमें टकरा रही हैं। नाट्यमें विभिन्न पात्र परस्पर वार्त्तालाप करते हैं, मोनोलॉगमें एक ही पात्रकी विभिन्न भावनाएँ आपसमें कथनोपकथन करती हैं। 'मोनोलॉगको नाटक कहा जाना इस दृष्टिसे विलकुल सार्थक है।

यो तो रेडियो-नाटकके सभी प्रकारोंमें इतनी शक्ति होनी चाहिए कि वे श्रोताओकी जिज्ञासा एवं कौतूहलको अततक जगाये रखे, पर यह शक्ति मोनोलॉगमें विशेष रूपसे अपेक्षित है। नाट्यमें अनेक पात्र बोलते हैं, इसलिए उनमें एकरसता आनेका उतना भय नहीं रहता, जितना मोनोलॉगमें। मोनोलॉगको एकरसताने बचानेके लिए कई बातोंपर ध्यान देना पड़ता है।

पहली बात तो यह है कि कहानी इस तरह कही जाय कि श्रोताओंकी उत्सुकता सदा बनी रहे। कथाका विकास क्रमिक रूपमें हो, साग ही उमगी जो मुख्य बात हो, उसे अतन्तकरहम्यकी तरह छिपाया जाय। कथामें मुख्य रहस्यका उद्घाटन अन्तमें हो, तभी श्रोता उसे जाननेके लिए उत्सुक रहेंगे।

एकरसतासे बचनेका दूसरा उपाय यह है कि पात्रको जो कुछ बोलना हो, वह इस प्रकार लिखा जाय कि उनके बोलनेकी गति बदलती रहे। अगर एक ही लहजेमें, एक ही गतिसे कोई आवे घटेतक बोलता रहे, तो वह श्रोताओंके मनको उवानेवाला सिद्ध होगा। इसलिए मोनोलॉगके विभिन्न अंश भावनाओंके अनुरूप स्थान-स्थानपर धीमी और तेज गतिमें पढ़ने लायक होने चाहिएँ। साथ ही उनका ऐसा रहना आवश्यक है कि अभिनेता स्थान-स्थानपर हाम, उच्छ्वास, क्रोध आदिके भावोंको सरलता से व्यक्त कर सके।

इस मन्त्रमें एक बात और ध्यान देनेकी है कि मोनोलॉगकी उत्कृष्ट गति घटनाओंके अनुरूप यथेष्ट एवं उचित ध्वनि-प्रभाव भी दिये जायें। यदि ट्रेनमें सवधित किमी घटनाका उल्लेख किया जा रहा हो, तो साथमें ट्रेनका ध्वनि-प्रभाव भी होना चाहिए। इसमें घटनाएँ सजीव हो उठेंगी और मोनोलॉग काफी प्रभावोत्पादक सिद्ध होगा।

ध्वनि-प्रभावोंके अतिरिक्त मोनोलॉगको प्रभावोत्पादक बनानेमें संगीतका भी बहुत अधिक हाथ है। भावनाओंको व्यक्त करनेवाले पृष्ठ-भूमि-संगीतमें मोनोलॉगमें प्रभावोत्पादकता लायी जा सकती है। स्थान-स्थानपर 'शान्ति'का भी उपयोग किया जा सकता है। ये सभी साधन रेडियो-नाट्यके सभी प्रकारोंके लिए आवश्यक हैं, पर मोनोलॉगमें प्रधान-कथनकी कमीकी पूर्तिके उद्देश्यमें इनपर विशेष ध्यान दिया जाता है।

द्वितीयमें रेडियो-मोनोलॉग बहुत कम, नहींके बराबर लिख गये हैं। यह क्षेत्र बिल्कुल खाली है। रेडियो-नाट्य लिखनेके आकाशी कल्पनाकार अपनी रचनाओंद्वारा उसे समृद्ध कर सकते हैं।

## संगीत-रूपक

ऑल इंडिया रेडियोके विभिन्न स्टेशनसे 'संगीत-रूपक' नामसे भी कुछ रचनाएँ प्रसारित की जाती हैं। इन संगीत-रूपकमे गीतकी प्रधानता होती है, जिन्हे एक-दो नैरेटर अपनी उक्तियोंसे सवद्ध कर देते हैं। एक उदाहरण-द्वारा संगीत-रूपकका स्वरूप-विधान समझा जा सकता है। 'शरद-यामिनी'-का एक अंश देखिए—

समवेत—(गीत) आओ, शरद-हासिनी आओ !

गगन-वासिनी, उतर धरापर  
 नगल-क्षण तिखराओ !  
 जीवन-नभमें मेघ घिरे हैं  
 धरती है अकुलाती,  
 दसो दिशाएँ वनीं श्यामला,  
 रजनी घिर-घिर आती,  
 ज्योतिर्मयि शुभ शरद-शर्वरी,  
 ज्योति-किरण वरसाओ !  
 धरती यह हो रही पफ़िला,  
 क्षुब्ध विफल सब प्राणी,  
 बुला रही है तुम्हें क्षितिजसे  
 जन-जनकी मृदु वाणी,  
 जीवनके कर्दममें अभिनव  
 शुभ्र कमल तरसाओ !

पुरुष-स्वर—गूँज उठी जन-जनकी वाणी,  
 गूँज उठे धरती औ अघर,  
 शरद-यामिनी लगी उतरने  
 शुभ्र मेघके उज्ज्वल रथपर !

स्त्री-स्वर—काले-काले वादल पलमें बिखर गये,  
उज्ज्वल-उज्ज्वल नभ-पथ क्षणमें निखर गये,  
शरद-यामिनीका रथ नभसे उतर चला,  
महाशून्यमें लगी तैरने ज्योति-कला !

पुरुष—(गीत)

शरदकी कुमारी चली आ रही है !  
वसन शुभ्र झिलमिल पवन है उडाता,  
विहँसता वदन चाँद-सा मुस्फुराता,  
नयन खजनो-से, हँसी काँस-सी है,  
प्रभा देखकर है कुमुद-चन लजाता,  
मचलती, धिरकती विभा-रश्मियोपर  
गगनकी दुलारी चली आ रही है !  
लिये हाथमें धानकी मंजरी है,  
जवा-फूल, शेफालिकासे भरी है,  
रात्रित है वसनमें सुमन शुभ्र अगणित,  
सुमन-शोभिता यह सुमन-अप्सरी है,  
घराऊो नवल दान देने सुमनके,  
सुमनकी सँवारी चली आ रही है !

स्त्री-स्वर—रथ इतना नीचे उतर गया,  
शरदी आ गयी धरतीपर,  
आनद-नुग्ध हो रहा विश्व,  
होगये सुग्ध गिरि, तल, निक्षर !

पुरुष-स्वर—शरद-यामिनी शरद-वर्धनी वन  
जगमें अवतरित हो गयी !

स्त्री-स्वर—चरन पड़े जन-जगके करमे  
अभिनन्दनके फूल चरणपर,

अभिनन्दनकी मधुमय ध्वनिसे,  
गूँज उठे दिशि-दिशि औ अबर !

समवेत—(गीत)

ज्योति-चरण शरद-शिखे,  
जयति, जयति, जय हो !  
धरतीके भाग्य जगो,  
उतरी तू अबरले,  
आशाएँ जाग उठी,  
सयने सब हरषे,  
वरदे, तू चर दे यह,  
जग ज्योतिर्नय हो !

इस प्रकार संगीत-रूपकोमे गीतोंकी प्रधानता रहती है। नैरेटरके कथन-द्वारा ये गीत परस्पर जुड़े रहते हैं। कुछ रूपकोमे नैरेटर गद्य या पद्यमे बोलते हैं। आजकल प्रचलित संगीत-रूपकका स्वरूप-विधान यही है।

अब मैं इस बातपर विचार करना चाहता हूँ कि इस स्वरूप-विवान और इसके नामकी सार्थकता क्या है। 'संगीत-रूपक' नाम 'रूपक'से भी अधिक भ्रामक है। जैसा हम देख चुके हैं, रूपकोमे यथातथ्य घटनाओ, कार्यों एव विषयोंका नाटकीकरण किया जाता है। संगीत-रूपकोमे इस बातका नितान्त अभाव रहता है। इनमे किसी भी विषयका यथातथ्य वर्णन नहीं रहता। जिस वास्तविकताकी माँग रूपकमे की जाती है, वह संगीत-रूपकमे नहीं मिलती। इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि संगीत-रूपकमे वास्तविकता नहीं रहती, वह असत्य होता है। संगीत-रूपकमे भी वास्तविकता रहती है, पर वह वास्तविकता तथ्योंकी नहीं, भावनाओ तथा अनुभूतियोंकी वास्तविकता होती है, और यह वास्तविकता तो नाटक, कहानी, उपन्यास, काव्य आदि सब स्वरूप-विधानोंकी अनिवार्यता है। अतः 'संगीत-रूपक'मे आये 'रूपक' शब्दकी कोई सार्थकता नहीं मिलती। नभक्त 'संगीत-रूपक'को 'रूपक' इनलिए कहा जाता



है कि उसमें नैरेटर होते हैं, लेकिन जैसा कि हम पहले विचार कर चुके हैं, केवल नैरेटर या नैरेटरोंके रहनेमें ही कोई रचना 'रूपक' नहीं हो जाती।

हाँ, कुछ परिस्थितियाँ ऐसी हो सकती हैं, जिनमें 'संगीत-रूपक' अपने नामकी सार्थकता मिट्ट कर सकता है। यदि किसी संगीतज्ञ अथवा कविके जीवन एवं कृतियोंपर कोई रूपक लिखना हो, तो उसके गीतोंमें जीवनकी यथातथ्य वास्तविकता चित्रित हो सकती है।

प्रश्न यह अवश्य उठता है कि जब 'संगीत-रूपक' नाम सार्थक नहीं है, तो उसे क्या कहा जाय ? इस प्रश्नपर विचार करनेके लिए हमें प्रचलित संगीत-रूपकोकी विषय-वस्तु एवं प्रकारोंपर विचार करना होगा। आज-कल जो संगीत-रूपक लिखे जाते हैं, वे निम्नलिखित कोटियोंमें आ सकते हैं -

- (१) जो कल्पित कहानियोंपर आधारित होते हैं,
- (२) जो कवियों और संगीतज्ञोंके जीवनपर आधारित होते हैं,
- (३) जिनमें प्राकृतिक सौंदर्य चित्रित होता है, और
- (४) जिनमें पर्याप्त नाटकीयता भी रहती है। एक विशेषता तो इन सबमें रहती ही है कि इनमें संगीतकी प्रधानता रहती है।

तो, पहली श्रेणीकी रचनाओंको हम सरलतामें 'संगीत-कहानी' कह सकते हैं, और दूसरी श्रेणीकी रचनाओंको 'संगीत-रूपक'। तीसरी श्रेणीकी रचनाएँ 'संगीत-चित्र' कही जा सकेंगी, और चौथी श्रेणीकी रचनाएँ 'संगीत-नाटक'। इस प्रकार यदि रचनाओंके स्वरूप-विधानका नामकरण किया जाय, तो इसमें वैज्ञानिकता आएगी। इन नामोंके अर्थ भी स्वतः स्पष्ट हैं। 'संगीत-कहानी'से लोग सरलतामें समझ सकेंगे कि यह ऐसी कहानीके लिए है, जिसमें संगीतकी प्रधानता है, उसी प्रकार अन्य नाम भी सहज बोधगम्य हैं।

इन सब रचनाओंके लिए 'रूपक'के प्रसंगमें कही गयी बात दुहरायी जा सकती है कि इनका मुनगठित होना अनिवार्य है। ऐसा होनेमें ही ये श्रोताओंपर एक निश्चित प्रभाव छोड़ सकेंगे। आजकल बहुत-से ऐसे 'संगीत-

रूपक' देतनेको मिलते हैं, जिनके गीत विभिन्न परिस्थितियों एव वाता-  
 दरणमें लिखे गये होते हैं, जिन्हें नैरेटरोकी उक्ति-प्रयोगोंसे परस्पर जोड़ दिया  
 जाता है। ऐसी रचनाओंके गीत बिखरे-बिखरे-से लगते हैं, ओर उनसे  
 श्रोतापर एक निश्चित प्रभाव नहीं पड पाता। इसलिए सफल सगीत-  
 रचनाओंके लिए अनिवार्य है कि वे सुसवद्ध और सुसंगठित हों।

ऐसी सगीत-रचनाओंका भविष्य बहुत उज्ज्वल है। इन नये स्वरूप-  
 दिवानोंमें यत्न-तत्र गुंथे हुए छोटे-छोटे गीत लोगोंका मनोरजन भी करेंगे  
 और सगीतको लोकप्रिय भी बनानेमें समर्थ हो सकेंगे।

---

## झलकियाँ

‘झलकियाँ’ भी रेडियोकी अपनी चीज हैं। स्वरूप-विधानही दृष्टिमें इन्हें पाँच-छ छोटी-छोटी रेडियो-नाटिकाओंका समूह कह सकते हैं। ऑल इंडिया रेडियोके कुछ स्टेशनोंमें ‘झलकियाँ’, ‘उन्द्रवनुप’, ‘लहर’, ‘रग-तरंग’ आदि नाममें जो आवे घटेका कार्यक्रम प्रसारित किया जाता है, उसके अंतर्गत पाँच-पाँच, छ-छ मिनटकी छोटी-छोटी नाटिकाएँ रहती हैं, बीच-बीचमें दो-चार पक्षियोंके नैरेसनमें उन्हें परस्पर मवात्र कर दिया जाता है। इन छोटी-छोटों नाटिकाओंमें एक-दो साधारण घटनाएँ रहती हैं, जिनके माध्यमसे जीवनकी कुछ झलकियाँ उपस्थित कर दी जाती हैं। उदाहरणके लिए, यदि किसी मध्यमवर्गीय परिवारकी झलकिया उपस्थित करनी हैं, तो उस परिवारमें घटनेवाली कुछ घटनाओंके आधार-पर पाँच-छ लघु-कहानिया बनाकर उनका नाटकीकरण कर देंगे। ये नाटिकाएँ परस्पर स्वतंत्र रहती हैं, पर संक्षिप्त नैरेसनके द्वारा इन्हें परस्पर एक सूत्रमें बाँध देते हैं। ध्यान देनेकी बात है कि ‘झलकियाँ’ साधारणतः मनोरजनकी दृष्टिमें लिखी और प्रसारित की जाती हैं। फलतः मनोरजनाता उनकी सबसे बड़ी विशेषता होती है, उनमें जीवनके गभीर नहीं, हल्के-हल्के पक्षोंका अंकन होता है।

रेडियो-नाटिककी जिन विशेषताओंका उल्लेख पहले हो चुका है, वे ‘झलकियाँ’के लिए भी अनिवार्य हैं। उनकी विशेषता केवल इनकी संक्षिप्त रूपरेखा और मनोरजनातामें है।

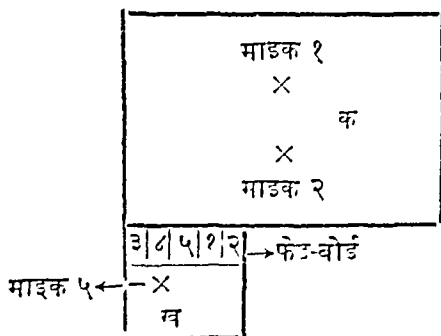
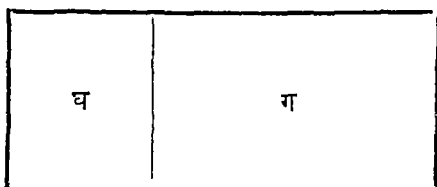
---

## रेडियो-रंगमंच

जिन लोगोंने केवल रंगमंच-नाटकोंकी रंगशाला ही देखी है, वे यदि एकाएक रेडियो-रंगमंच देखेंगे, तो उन्हें बड़ी निराशा होगी। रंगशालासे लोगोंके मनमें सामान्यतः उस स्थानके ही दृश्य आते हैं, जहाँ रंग-विरंगे पर्दे होते हैं, रंग-विरंगी वस्तुओंका प्रवच होता है, जिसके पीछे अभिनेताओंका प्रसाधन-गृह या नेपथ्य (Green Room) होता है, और जिसके आगे दर्शकोंके बैठनेकी व्यवस्था होती है। पर रेडियो-नाटकोंकी रंगशाला इससे विलकुल भिन्न होती है। न वहाँ रंग-विरंगे पर्दे होते हैं, न वहाँ कोई दर्शक ही होता है, न अभिनेताओंके लिए रंगीन वस्त्राभूषण ही। वहाँ विलकुल सादगी है, एक बड़े-से सीधे-सादे कमरेमें, जिसे स्टूडियो कहते हैं, अभिनेता अपने दैनिक जीवनके साधारण कपड़े पहनकर ही सम्राट् या भिखमगें बनते हैं। और, रेडियो-नाटकोंके दर्शक, जिन्हें श्रोता ही कहना उचित होगा, तो अपने-अपने घरोंमें रेडियो-सेटके निकट बैठे नाटक सुनते रहते हैं। यह सचमुच आश्चर्यकी बात है कि नाटकका अभिनय एक स्थान-पर हो, और उससे आनन्द-लाभ करनेवाले विभिन्न दूरियोंपर हों, पर ध्यान देनेपर यह सरलतासे कहा जा सकता है कि रंगमंच-नाटकोंके दर्शक अभिनेताओंसे अपनेको जितना दूर पाते हैं, रेडियो-नाटकोंके श्रोता अभिनेताओंसे अपनेको उतना ही निकट। किसी अभिनेताकी हल्की-सी फुसफुसाहट भी श्रोताके कानोंमें पहुँच जाती है, वह भी इतनी जल्दी कि प्रेक्षागृहके दर्शक भी रंगमंचके अभिनेताओंकी आवाज उतनी जल्दी नहीं सुन पाते। रेडियो-नाटक बड़े सीधे-सादे वातावरणमें, बड़े सीधे-सादे ढंगसे अभिनीत होते हैं, फिर भी उनमें अपेक्षित वातावरण एवं प्रभावकी सृष्टि कैसे हो जाती है, इसे जाननेके लिए रेडियो-नाटकोंकी प्रसरण-क्रियाका सामान्य परिचय प्राप्त कर लेना उचित होगा। हाँ, प्रसरण (broadcasting) की

टेकनीक-सवधी केवल उन्ही वातोपर यहाँ प्रकाश डालनेका प्रयत्न किया जाएगा, जो रेडियो-नाटककारके लिए उपयोगी सिद्ध हो सकती है।

सबसे पहले हम स्टूडियोको देखे। रेडियो-नाटक स्टूडियोमे ही प्रसारित किये जाते हैं। कभी एक ही स्टूडियोमे काम चल जाता है, कभी कई स्टूडियोका उपयोग करना पडता है। स्टूडियोसे नाटक किस प्रकार प्रसारित किये जाते हैं, इसे जाननेके लिए स्टूडियोके आकार-प्रकार, उममे स्थित यत्र आदिका सामान्य ज्ञान अपेक्षित होगा। सभी स्टूडियोही न एक निश्चित रूप-रेखा होती है, न सबमे समान सुविधाएँ ही प्राप्त होती हैं। जो स्टेशन जितने बडे और सुविधा-सम्पन्न होते हैं, उनमे नाटक-प्रसरणके उतने ही साधन रहते हैं। हमारा काम यहाँ एक सामान्य स्टूडियोके परिचयसे चल जाएगा। एक नक्शाके द्वारा हम इस स्टूडियोका परिचय सरलतामे प्राप्त कर सकते हैं।



नाटक प्रसारित करनेके लिए साधारणत एक बडा स्टूडियो काममे लाया जाता है। नक्शामें हम उमे क मान सकते हैं। उमकी वगळमे प्रस्तुत-

कर्त्ता (Producer) का छोटा-सा कमरा है—ख। कही-कही उद्घोषक (announcer) भी वहीसे बोलता है, कही-कही उसके लिए स्वतंत्र कमरा भी होता है। क और ख के बीचमे आने-जानेका रास्ता नहीं होता, वहा एक बडा-सा शीशा लगा रहता है। प्रस्तुतकर्त्ता और अभिनेता एक-दुसरेको देख सकते हैं, पर साधारण ढंगसे एक-दूसरेकी बातें नहीं सुन सकते, इसके लिए जिन यंत्रोंका सहारा लेना पडता है, उन्हें फेडर (fader) कहते हैं। फेडरको हम माइक्रोफोनोके स्विच कह सकते हैं। कार्यक्रम प्रसारित करनेके लिए इन्हीके द्वारा माइक्रोफोनोके ध्वनिग्राहक बनाया जाता है, अन्यथा वे निष्क्रिय अवस्थामे पडे रहते हैं। ये फेडर प्रस्तुतकर्त्ताकी टेबुलपर सामने फेड-बोर्डपर रहते हैं। इन फेडरोंका सबध विभिन्न माइक्रोफोनो और स्टूडियोसे रहता है। जैसे, फेडर न० १ का सबध माइक्रोफोन न० १ से है, फेडर न० २ का माइक्रोफोन न० २ से, फेडर न० ३ का स्टूडियो ग से, फेडर न० ४ का स्टूडियो घ से और फेडर न० ५ का सबध माइक्रोफोन न० ५ से है। प्रस्तुतकर्त्ता एक ही स्थानपर बैठा हुआ विभिन्न स्टूडियो और माइक्रोफोनोसे सबध स्थापित कर सकता है। रिहर्सलके समय यदि उसे अभिनेताओंसे कुछ कहना हुआ, तो फेडर न० ५ ऊपर उठाकर कह देगा और फेडर न० १ या २ उठाकर उनका उत्तर सुन लेगा। प्रसारणके समय ध्वनि-प्रभाव भी दूसरे स्टूडियो यानी स्टूडियो घ से दिये जाते हैं, पर प्रस्तुतकर्त्ता उन्हें फेडर न० ४ के द्वारा स्टूडियो क से प्रसारित नाटकसे सबद्ध कर देगा। इसी प्रकार यदि नाटकमे वाद्य सगीतकी आवश्यकता हुई, तो स्टूडियो ग मे प्रस्तुत वाद्य सगीतको फेडर न० ३ के द्वारा ग्रहण किया जा सकता है। इन फेडरोंकी एक विशेषता यह भी है कि इन्हीके द्वारा ध्वनियोका सतुलन किया जाता है। फेडरके एक सिरेपर ध्वनि बहुत क्षीण सुनायी पडती है, दूसरे सिरेपर बहुत जोरसे। आवश्यकतानुसार फेडरको कम या अधिक खोला जा सकता है, विजली पखेके स्विचकी तरह। उदाहरणके लिए, ट्रेनका ध्वनि-प्रभाव देनेके लिए स्टूडियो घ मे इन ध्वनि-प्रभावका एक रिकार्ड बजाया जा रहा है। नाटकमे यदि यह दिखलाना हुआ कि ट्रेन

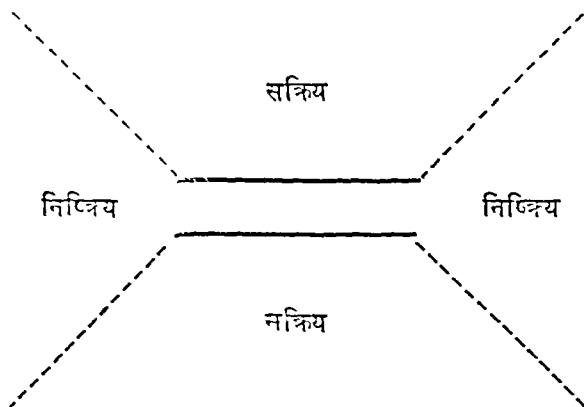
दूरसे क्रमशः निकट आ रही है, तो प्रस्तुतकर्ता ध्वनि-प्रभावके फेडरको धीरे-धीरे खोलता चला जाएगा, फलतः ट्रेनकी आवाज क्रमशः तेज होनी जाएगी। ये बातें प्रस्तुतकर्तामि ही मवध रखती हैं, नाटक-लेखक अपनी रचनामें आवाजकी कमी-बेगीका उल्लेख भर कर देता है।

प्रसारणके सभी कार्य माइक्रोफोन-द्वारा ही होते हैं। इसी यंत्रके द्वारा सभी ध्वनियाँ स्टूडियोसे प्रसारित की जाती हैं। अभिनेता इन्हीं माइक्रोफोनो-में बोलते हैं, जैसे ये ही उनके श्रोताओंके कान हों। आज्ञाज जैसे ही माइक्रोफोनको छूती है, वह विद्युत्-तरंगों (electrical waves) में परिवर्तित हो जाती है। ये विद्युत्-तरंग तारके सहारे ट्रान्स्मिटर तक भेजी जाती हैं। ट्रान्स्मिटर स्टूडियोसे कुछ ही मीलकी दूरीपर रहते हैं। स्टूडियोसे ट्रान्स्मिटर तक पहुँचनेमें आवाज कमजोर न हो जाय, न उसमें कोई विकृति ही आ जाय, इसपर पूरा ध्यान रखा जाता है। ट्रान्स्मिटर तक पहुँचने पर ये विद्युत्-तरंगों वेतार-तरंगों या रेडियो-तरंगों (electromagnetic waves) में परिवर्तित हो जाती हैं। ट्रान्स्मिटर इन रेडियो-तरंगोंको ईथरके द्वारा बड़ी तीव्र गतिमें भेजता है। हमारा रेडियो-रिसेविंग सेट इन्हे ग्रहण करता है, और फिर कई प्रक्रियाओंके बाद हमारा रेडियो-सेटका लाउडस्पीकर इन रेडियो-तरंगोंको ध्वनि-तरंगों (sound waves) में पुनः परिवर्तित कर देता है, तभी हम स्टूडियोमें प्रसारित ध्वनियोंको सुन पाते हैं।

अभी ऊपर कहा गया है कि रगमच-नाटकके दशक जितनी देरमें अभिनेताओंकी आवाज सुनते हैं, उसमें पहले ही कोनो दूर बैठा हुआ रेडियो-नाटकका श्रोता अपने अभिनेताओंकी आवाज सुन लेता है। ऐसा उचित होना है कि रेडियो-तरंगोंकी गति बहुत ही तेज होनी है। सामान्य ध्वनि लगभग ११०० फीट प्रति सेकेंडकी गतिमें चलती है, पर रेडियो-तरंगोंकी गतिवा बेग है—१८६००० मीटर प्रति सेकेंड अथवा ३०००००००० मीटर प्रति सेकेंड। ध्वनि-तरंग और रेडियो-तरंगकी गतिवा अंतर एक उदाहरण-द्वारा बड़ी सरलतामें समझा जा सकता है। एक व्यक्ति यदि किसी स्थानों

बोलता है, तो उसकी आवाज पृथ्वीका चक्कर काटकर फिर उस मनुष्यके पास आनेमें कम-से-कम ४० घंटे लेगी, जबकि रेडियो-तरंग एक सेकेंडमें पृथ्वीके साठे सात चक्कर काट लेती है। यही कारण है कि एक स्टूडियोकी प्रसारित ध्वनियाँ दूर-दूर देशोंमें तत्क्षण ही सुनायी पड जाती हैं। जैसे ही अभिनेताकी आवाज स्टूडियोके माइक्रोफोनको छूती है, ठीक उसी क्षण हम उसे अपने रेडियो-सेटपर सुनते हैं। यह सोचकर रेडियो-अभिनेता अनुभव कर सकता है कि वह अपने श्रोताओंके कितना निकट है।

माइक्रोफोन कई प्रकारके होते हैं। एक गोलाकार (Omni-directional) होता है, जो सभी दिशाओंकी ध्वनियोंको समान रूपसे ग्रहण करता है। एक माइक्रोफोन एक-मुखी (Clock-face) होता है, जो केवल एक ही दिशाकी ध्वनियोंको ग्रहण कर सकता है, और एक माइक्रोफोन द्विमुखी (Bi-directional) होता है, जो दो विभिन्न दिशाओंकी ध्वनियोंको प्रत्यक्ष रूपसे ग्रहण करता है। नाटक-प्रसारणके लिए सामान्यतः इस द्विमुखी माइक्रोफोनका ही व्यवहार किया जाता है। यो होता तो यह चतुर्मुखी है, पर इसके केवल दो ही पक्ष सक्रिय एवं प्रभाव-ग्राहक होते हैं, अन्य दो पक्ष निष्क्रिय होते हैं। सक्रिय पक्ष चौड़े होते हैं, और निष्क्रिय पक्ष पतले। ऊपरसे देखनेपर इसका नक्शा इस प्रकार होगा।





इस माइक्रोफोनकी अपनी विशेषताएँ होती हैं । यदि कोई व्यक्ति निष्क्रिय पक्षकी तरफ बोलता है, तो उसकी आवाज बहुत क्षीण मुनायी पडती है, क्योंकि सक्रिय पक्ष उस आवाजको प्रत्यक्ष रूपसे ग्रहण नहीं करता । फलतः पात्रोके प्रवेश और प्रस्थान सूचित करनेमें इससे बड़ी महायता मिलती है । यदि कोई व्यक्ति निष्क्रिय पक्षकी ओरसे बोलता हुआ सक्रिय पक्षकी ओर चला आये, तो ज्ञात होगा, जैसे वह कुछ गजकी दूरीमें क्रमशः निकट आ गया है । इसी प्रकार प्रस्थान सूचित करनेके लिए अभिनेता सक्रिय पक्षकी ओरसे बोलते हुए निष्क्रिय पक्षकी ओर चले जाते हैं । निष्क्रिय पक्षकी ओर जोरसे बोलकर यह भी सूचित किया जाता है कि कोई पात्र बंद दरवाजेकी दूसरी तरफसे बोल रहा है । दरवाजा खुलनेका ध्वनि-प्रभाव मिलनेके बाद वह पात्र सक्रिय पक्षकी ओर चला जाता है । इसमें ज्ञात होगा कि वह कमरेमें आ गया । द्विमुखी माइक्रोफोनकी एक उपयोगिता यह भी है कि अभिनेता नाटककी प्रति (Script) निष्क्रिय पक्षकी ओर रखकर बोल सकते हैं, जिससे कागजकी सडखडाहट बाहर न मुनायी पडने पाये ।

दूरीकी व्यजना रेडियो-नाटकमें बड़ी सरलतामें होती है । यह इस बातपर निर्भर है कि अभिनेता और माइकके बीचकी दूरी कितनी है । जैसे, यदि यह दिखलाना हुआ कि किसी नदी या निर्झरके दो तटोंपर सटे हुए दो व्यक्ति आपसमें बातें कर रहे हैं, तो एक माइकके निकट रहेगा, दूसरा उसमें कुछ दूर । कौन अभिनेता कब माइकके किम कोणपर, और कितनी दूरीमें बोले, इन सभी बातोंका निश्चय नाट्य-निर्देशक रिहर्सलके समय कर देता है ।

नाटक-प्रसरणके समय आवश्यकतानुसार एक या एकसे अधिक माइक्रोफोनोको काममें लाया जाता है । सामान्य स्टूडियोमें दो माइक्रोफोन रहते हैं, एकपर प्रमुख पात्र या नैरेटर बोलते हैं, दूसरेपर अन्यत्र पात्र । माइक्रोफोन अपने स्थानपर स्थिर रहते हैं, अभिनेता ही आवश्यकतानुसार

अपनी दूरी और कोणमे परिवर्तन कर विभिन्न प्रभावोकी सृष्टि किया करते हैं।

घडीकी चर्चके बिना स्टूडियोका परिचय अपूर्ण ही रहेगा। दीवारकी टडी, पर नि शब्द घडी एक-एक सेकेडकी गिनती करती हुई चलती रहती है, और प्रस्तुतकर्ता एव अभिनेताओको बतलाती रहती है कि उन्हे अपना अभिनय एक निश्चित अवधिमे ही समाप्त कर देना है।

‘ध्वनि-प्रभाव’ के प्रसंगमे हम पीछे देख आये हैं कि ये रेडियो-नाटकके बडे प्रभावशाली साधन है। इनके-द्वारा कुछ ही क्षणोमे अपेक्षित वातावरण-की सृष्टि हो जाती है, आफिस, सडक, बाजार, नदी-तट आदिकी व्यजना हो जाती है। रेडियो-नाटकमे दिलचस्पी रखनेवाले व्यक्तियोंके मनमे यह जिज्ञासा होती है कि ध्वनि-प्रभाव किस प्रकार उत्पन्न किये जाते हैं। जैसा हम अभी देख चुके हैं, ध्वनि-प्रभावोके लिए एक स्वतंत्र स्टूडियोका व्यवहार किया जाता है। ध्वनि-प्रभाव दो प्रकारसे दिये जाते हैं—(१) स्टूडियोमे ही उत्पन्न करके, और (२) रिकार्डों-द्वारा। ध्वनि-प्रभावके स्टूडियोमे कुछ वस्तुएँ पहलेसे ही रखी रहती हैं, जिनकी आवश्यकता ध्वनि-प्रभाव देनेके लिए होती है। ये ध्वनि-प्रभाव जिस प्रकार उत्पन्न किये जाते हैं, वह बहुत लोगोके लिए आश्चर्यका विषय होगा। उदाहरणके लिए, जब स्टूडियोमे कागजपर वालू गिराया जाता है, तब नाटक सुनने-वाले समझते हैं कि वर्षा हो रही है। सब प्रकारके ध्वनि-प्रभावोको स्टूडियोमे उत्पन्न कर सकना संभव नहीं होता, फलतः अधिकांश ध्वनियोके रिकार्ड रखे जाते हैं, जो अपेक्षित स्थलोपर बजा दिये जाते हैं। रिकार्ड बजानेके यंत्र, जिन्हे ग्रामोफोन टर्नटेबुल (gramophone turntables) कहते हैं, ध्वनि-नयोजककी बगलमे ही रहते हैं। हाँ, यह प्रश्न अवश्य हो सकता है कि जब नाटक एक स्टूडियोमे प्रसारित किया जाता है और ध्वनि-प्रभाव हमरे स्टूडियोसे दिये जाते हैं, तब नाटकके उचित स्थलोपर उचित ध्वनि-प्रभाव कैसे दिये जाते हैं? बात यह होती है कि ध्वनि-नयोजकके हाथमे भी नाटककी एक प्रति रहती है, जिसमे अंकित किया रहता है कि

किन-किन स्थलोपर कीन-कीन-मे ध्वनि-प्रभाव देने हैं। ध्वनि-मयोजक हेड-फोनपर नाटक सुनता रहता है। साथ ही प्रस्तुतकर्ताकी ओरमे उमे नाटकके अकित स्थलोपर प्रकाश-सकेत मिलते रहते हैं। इसीसे वह उनिव स्थलोपर निर्दिष्ट ध्वनि-प्रभाव देनेमे भूल नहीं करता। ध्वनि-मयोजकका काम बडी सतर्कता और कुशलताका है। थोडी-सी असावधानीमे भी हवाई जहाजके स्थानपर मोटरकी आवाज सुनायी पड सकती है अथवा पाकी 'आह' पहले मुनाई पडे और पिस्तीलकी आवाज बादमे।

प्रोड्यूसरके कंट्रोल-बोर्डपर एक यंत्र और भी होता है, जिम्मे-द्वारा वह अभिनेताओकी आवाजमे परिवर्तन कर सकता है। इमे फिल्टर (Filter) कहते हैं। इसके-द्वारा आवाजको तीखा, कर्कश, गभीर, सौमल आदि किया जा सकता है। उदाहरणके लिए, 'अभिषप्त' नाटकमे यह दिखलाना था कि अश्वत्यामा आजसे कई हजार वर्ष पहलेका मनुष्य है— आजके मनुष्योंसे भिन्न। फलत उसकी आवाज फिल्टरके द्वारा इस प्रकार बदल दी गयी कि उसके विराट् व्यक्तित्वका आभास श्रोताओको मिल सके।

स्टूडियोमे पर्दे नहीं होते, उनकी आवश्यकता ही नहीं होती, फिर भी रेडियो-नाटकमे दृश्य-परिवर्तन किये जाते हैं, इसका उल्लेख हम पीछे कर आये हैं। दृश्य-परिवर्तन वाद्य संगीत अथवा क्षणिक शांतिमे तो किये ही जाते हैं, स्वर-दय (Fade in),<sup>१</sup> स्वर-विलयन (Fade out)<sup>२</sup> और स्वर-परिवर्तन (Cross Fade)<sup>३</sup> मे भी किये जाते हैं।

१ Fade In—A scene 'Fades In' Opening line, or musical or sound effect increases gradually in volume until at normal level

२ Fade Out—A scene 'Fades Out' Closing line, or musical or sound effect gradually decreases in volume

३ Cross Fade Fading out one set of sound, music or dialogue, and simultaneously fading in another

जब कोई ध्वनि मद-मद सुनायी पडती हुई जोरसे सुनायी पडने लगती है, तो उसे स्वरोदय कहते हैं, और इसकी विपरीत स्थितिको स्वर-विलयन । यह फेडरके द्वारा किया जाता है । अभिनेताओकी गतिके द्वारा भी स्वरोदय तथा स्वर-विलयन होते हैं । अभिनेता जब माइकके निष्क्रिय पक्षकी ओर-से सक्रिय पक्षकी ओर अथवा दूरसे माइकके निकट आता है, तब स्वरोदय होता है और इसके ठीक विपरीत स्वर-विलयन । इनके उदाहरण पहले दिये जा चुके हैं । एक प्रकारकी ध्वनियोके समाप्त होते-होते दूसरे प्रकारकी ध्वनियोका स्पष्ट सुनायी पडने लगना स्वर-परिवर्तन कहलाता है । यह भी दृश्य-परिवर्तनका एक प्रभावशाली साधन है । इसका एक उदाहरण पीछे 'अवपाली'के रेडियो-रूपांतरके प्रसंगमे (पृ० ९५-९६) मे दिया जा चुका है । दूसरा उदाहरण पृष्ठ ५८ मे देखा जा सकता है । परिवर्तित होने-वाली दोनो ध्वनियाँ जितना ही एक-दूसरीसे भिन्न प्रकारकी होती हैं, उनसे उतने ही शक्तिशाली प्रभावकी सृष्टि होती है । अभी जिस उदाहरणका संकेत किया गया है, उसमे इस विशेषतापर ध्यान दिया जा सकता है ।

फिल्मोमे व्यवहृत एक साधन समुक्त दृश्यक्रम (montage) का भी रेडियो-नाटकमे व्यवहार किया जाता है ।<sup>१</sup> समुक्त दृश्यक्रममे छोटे-

---

१. Montage—A swift succession of individual voices, or of very brief scenes, or of musical and sound effects or of any combination of the preceding Montage is used to widen the scope of action by showing parallel events, to show time lapse through a swift succession of events and to achieve sharp contrasts —Glossary of Radio Terms in 'One Hundred Non-Royalty Radio Plays'

२ This is not in the least a circumstance peculiar to the cinema, but is a phenomenon invariably met with in all cases where we have to deal with juxtaposition of two facts, two phenomena, two objects.

छोटे अनेक दृश्यों अथवा ध्वनियोंका इस प्रकार संयोजन किया जाता है कि संयुक्त रूपमें उनसे एक नये प्रभावकी मृष्टि हो। मर्जी आइमटीनका तो कहना है कि इस माधनका उपयोग सभी क्षेत्रोंमें किया जाता है। रेडियो-नाटकमें संयुक्त दृश्यक्रमसे अनेक प्रकारके प्रभाव उत्पन्न किये जाते हैं। इनमें यह दिखलाया जाता है कि घटना विरोधीकी समानान्तर प्रतिक्रिया किम प्रकार होती है। उदाहरणके लिए, एक महान् व्यक्तिके निधनकी समाजके विभिन्न क्षेत्रोंमें क्या-क्या प्रतिक्रिया होती है, यह संयुक्त दृश्यक्रम-द्वारा दिखलाया जा सकता है। इनमें पात्रविरोधीकी मानसिक उद्विग्नताका प्रभावगाली चित्र अंकित किया जा सकता है। एक उदाहरण इस प्रकारका हो सकता है—

स्वर १—जगह खाली नहीं है।

स्वर २—जादी कर लो विमल।

माँ—अब मेरे दिन लौटेंगे।

स्वर ३—बघाई है विमल, तुम परीक्षा पास कर गये।

स्वर १—जगह खाली नहीं है।

स्वर २—जादी कर लो विमल।

माँ—अब मेरे दिन लौटेंगे।

स्वर ३—कितने भाग्यवान हो विमल ! उतना अच्छा काम  
मिला है तुम्हें।

स्वर १—जगह खाली नहीं है।

स्वर २—जादी कर लो विमल।

माँ—अब मेरे दिन लौटेंगे।

स्वर ३—बघाई है विमल ! मिहनतका फल तुम्हें अवश्य मिलेगा।  
मिहनतका फल तुम्हें अवश्य मिलेगा।

विमल—(तेज आवाज़में) अट ! अट ! अट यह रहे हो तुम !  
( संभलकर ) उफ ! यह क्या कर रहा हूँ मैं ! कोई  
सुनेगा, तो क्या रहेगा ! ( हँसते हँसते )

संयुक्त दृश्यक्रम प्रस्तुत करनेके लिए, स्वरोदय, सर्गांत आदिका महाराग  
दिना जाता है।

## टेलीविजन-नाटक : रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटककी टेकनीकका विवेचन करते समय हमने यह अच्छी तरह देख लिया कि सामान्य नाटकोसे रेडियो-नाटककी कला बहुत भिन्न है। वैज्ञानिक प्रगतिके साथ-साथ नाट्य-स्वरूपोमे परिवर्तन होते जाते हैं। रगमच-नाटक, फिल्म-नाटक और रेडियो-नाटक हमारे सामने हैं, इनकी अगली कडीमे आ रहा है टेलीविजन-नाटक। टेलीविजनका आविष्कार हो चुका है, और उसके माध्यमसे ब्रिटेन, फ्रांस, जर्मनी, इटली, रूस, डेनमार्क आदि अनेक देशोमे नाटक प्रसारित किये जाने लगे हैं। हमारे यहाँ अभी टेलीविजन नहीं आया है, पर आएगा अवश्य, इतना निश्चित है, और, लोगोके मनमे स्वाभाविक शका होती है कि क्या टेलीविजन-नाटक रेडियो-नाटकको अपदस्थ कर देगा ? ऐसी शका वहाँके लोगोके मनमे भी होती है, जहाँ टेलीविजनका उपयोग होने लगा है। इगलैंडके श्री फेलिक्स फेल्टन लिखते हैं —

‘One of these days, radio is going to find that its glasses have been mended by television. When that happens, will it survive, or, like the old mail-coach, will it be put affectionately but finally away ? If it disappears, I believe that something, perhaps even a great deal, will be lost. But whichever the answer is to be, the coach is still on the road and it looks as if it still has a good way to travel.’

हमलोगोके लिए टेलीविजन अभी दूरकी चीज है, इस तरहकी शका-आशकाओसे कोई लाभ नहीं दीखता।

कुछ लोगोंके मनमें यह भी जिज्ञासा होती है कि टेलीविजन-नाटकका स्वरूप-विधान कैसा होगा ? इस सवधमें भी कुछ कहना असामयिक-जैसा लगता है । हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि टेलीविजन-नाटककी अपनी सीमाएँ और अपनी विशेषताएँ होगी । वह रेडियो-नाटककी तरह मात्र श्रव्य न रहकर, दृश्य भी हो जाएगा । रेडियो-नाटककी तरह वह काल और स्थानके बधनोंसे मुक्त नहीं रह जाएगा, उममें सकलन-त्रय पर ध्यान देनेकी आवश्यकता पड जाएगी । टेलीविजन-नाटकमें दृश्य, वस्त्राभूषण, पात्रोंके अंग-संचालन, भाव-भंगिमा आदिका भी उपयोग करना पड़ेगा । नाटककारकी दृष्टिसे टेलीविजन-नाटककी कला रेडियो-नाटकके निकट न होकर, फिल्म-नाटकके निकट होगी । उनका प्रभाव लघु-रूप-रगमचके समान किन्तु अधिक चलचित्रात्मक होगा, क्योंकि टेलीविजनका पर्दा चलचित्रसे काफी छोटा और सपाट होता है । वास्तवमें टेलीविजनकी कला कैमरा और माइक्रोफोनकी कला होगी । उनका स्वरूप-विधान कैसा होगा, यह अभी निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता । वी० वी० सी०में भी अभी प्रयोग ही हो रहे हैं । वहाके जर्मिकारी श्री भाल गिलगुडने स्वयं लिखा है—‘It may well be that, with the passing of time and as the result of vigorous and imaginative experiment, indigenous form of piece for television may be evolved, a form that will approximate far more nearly in lay out to a film script than to that of play for sound broadcasting To date, that form has not evolved and I would hesitate to say that even the embryo of such a form is in existence If I am asked to give practical advice to the writer who is interested in television, I think that I could do no more than to urge him to buy a set and watch results ’

तात्पर्य यह कि वहाँ भी टेलीविजन-नाटककी कला अभी प्रयोगावस्था-  
में ही है। आशा की जा सकती है कि जवतक हमलोगोंके यहाँ टेलीविजन  
आएगा, तबतक टेलीविजन-नाटककी कला बहुत कुछ निसरेगी, और वी०  
वी० सी० के अनुभवोंसे हम लाभ उठा सकेंगे।

अभी तो हमें रेडियो-नाटककी सभावनाओपर ही ध्यान देना है।  
हमारे यहाँ रेडियो-नाटकके प्रारंभ हुए अभी बीस वर्ष भी नहीं हुए। पहला  
नाटक १९३६ में आल इंडिया रेडियोके दिल्ली स्टेशनसे प्रसारित हुआ था।  
वह नाटक भी वास्तवमें रंगमंचके लिए लिखे गये एक बैंगला-नाटकका  
रूपान्तर था। अभी भी केवल रेडियोको ध्यानमें रखकर हमारे यहाँ कम ही  
नाटक लिखे जाते हैं। लव्वप्रतिष्ठ नाटककारोंके सबधमें भी यह बात  
कही जा सकती है कि केवल रेडियोके लिए कम ही लोग लिखते हैं।  
फलत ऐसे रेडियो-नाटक, जिनमें रेडियो-टेकनीककी सभावनाओका अधि-  
काधिक उपयोग किया जाय, कम ही मिलते हैं। आल इंडिया रेडियोके  
एक अविकारी श्रीकृष्ण शुग्लूने सत्य ही कहा है—‘A completely  
radiogenic play is rare We have broadcast few  
plays which were written especially for the  
medium Most plays, however, suffer from poor  
craftsmanship Their structure needs visual props  
The dialogue lacks the rhythms and modulations of  
the natural voice It belongs to the printed page  
and is not speech for an actor’s tongue’

इससे सरलतामें समझा जा सकता है कि हमारे यहाँ रेडियो-नाटककी  
कलापर कम ध्यान दिया गया है, और इसकी सभावनाओका कम उपयोग  
हुआ है। यह क्षेत्र रिक्त है, और इनमें काम करनेवालोंके लिए भविष्य  
अज्ञानमय है। जवतक टेलीविजन नहीं आता, तबतक उसकी चिंता किये  
बिना रेडियो-नाटककी कलापर ही ध्यान देना उचित है।





परिशिष्ट

## संघर्ष

(वाद्य सगीतसे दृश्य प्रारम्भ)

(छेनी और हथौडीसे मूर्ति गढ़नेकी 'टट्-टट्' आवाज)

पंकज (धीरे-धीरे)

प्रस्तरमें जीवन जागेगा ।  
मेरी साधना न हार कभी भी मानेगी ।  
मैं अपने हाथोंमें गढ़ दूंगा नई मूर्ति ।  
पत्थर जीवित जाग्रत बनकर मुस्काएगा ।  
इसका अतर मचलेगा,  
आँसूँ चमकेगी,  
मुखकी अकित रेखाएँ  
अपने मीन स्वरोमें गाएँगी ।  
मेरी साधना, न ठहर तनिक,  
तू चढ़ती जा ।

(मूर्ति गढ़नेकी आवाज)

पंकज

मैं अपने आघातोंमें  
प्रतिपल जगा रहा हूँ नयी ज्योति,  
समार तनिक जिसकी छायामें मुस्काए ।  
(मूर्ति गढ़नेकी आवाज)

पंकज

यह निर्जनताका राग्य,  
यहा कोई न और ।  
जगते कोशकल, सत्रयामें दूर,

यहाँ है अभय शान्ति ।  
 है शांति भग होती  
 मेरी छेनीकी 'खट्-खट'से ही, वस ।  
 इस निर्जनतामे जाग रहा मैं ही केवल,  
 सोये पत्थरको जगा रहा ।  
 मैं कलाकार हूँ, शिल्पी हूँ ।

पक्कजका मन

तुम कलाकार ही नहीं,  
 नहीं शिल्पी केवल,  
 तुम रक्त-मासके पुतले भी, मानव भी हो !

पंकज

यह कैसी ध्वनि ?  
 सुनता हूँ क्या ?

मन

तुम कलाकार ही नहीं,  
 नहीं शिल्पी केवल,  
 मानव भी हो ।

पंकज

तुम कौन ?  
 कहाँसे बोल रहे ?  
 मैं तुम्हे देखता यहाँ नहीं,  
 लेकिन आवाज़ सुन रहा हूँ ।

मन

मैं तो तुमसे  
 कुछ कहता रहता हूँ सदैव,  
 जिसको तुम सुनकर भी  
 न कभी हो सुन पाते मेरे पक्कज ।

पंकज

पंकज ?

सबोधित करते हो मुझको 'पंकज' कहकर ।

मन

आश्चर्यचकित क्यों होते हो ?

मैं तुमसे परिचित हूँ,

तुमको पहचान रहा,

है ज्ञात मुझे आस्थान तुम्हारे जीवनके,

हरएक तुम्हारी धडकन

मेरी धडकन है ।

पंकज

सम्मुख आओ,

मैं भी तुमको पहचानूँ तो ।

मन (हत्की हँसी)

पहचानोगे ?

आश्चर्य यही,

मुझको तुम अबतक भी

न तनिक पहचान मके ।

पंकज

मैं समझ नहीं पाता,

तुम क्या यह कहने हो ?

मन

जबमे तुमने देखा प्रकाश उम धरनीमा,

जबमे चन्द्र नामे

गिनने लग गयी त्रिन्दगीकी घटियाँ,

मैं तबने ही तो नग तुम्हारे रहता हूँ ।

पकज

तुम सग हमेशा रहते हो ?

मन

हाँ, सग हमेशा रहता हूँ ।  
तुम भी हो उतना निकट नहीं अपने मनके,  
जितना मैं निकट तुम्हारे  
प्रतिपल रहता हूँ ।

पकज

तुम कौन ?  
क्यो नहीं मेरे सम्मुख आते हो ?

मन

सम्मुख क्या आऊँ पकज !  
मैं तो सदा तुम्हारे मनमे हूँ,  
मैं सदा तुम्हारे अतरसे बोला करता ।

पकज

क्या कहने आये हो मुझसे ?  
इस समय ? यहाँ ?

मन

मैं कहने आया हूँ पकज,  
तुम कलाकार ही नहीं,  
नहीं शिल्पी केवल,  
तुम रक्त-भासके पुतले भी, मानव भी हो ।

पकज

तात्पर्य तुम्हारे कहनेका ?

मन

तात्पर्य स्वय सोचो, समझो ।

पंकज

अवकाश नहीं मुझको इतना,  
 उलझूं तुमसे ।  
 अवकाश नहीं मुझको इतना,  
 मैं तय्यहीन तात्पर्य तुम्हारा  
 समझूं, मोक्षं यो रूकर ।  
 तुमने अपनी वातोंमें  
 उलझाकर मुझको,  
 माघना भग कर दी मेरी ।  
 ये हाथ रक गये हैं मेरे,  
 छेनी है नीचे गिरी हुई ।  
 मेरे मम्मसुल यह मूर्ति अधूरी सडी-सडी  
 सतृष्ण नयनमे ताक रही,  
 है मांग रही जीवन मुझमे ।  
 मैं कल्याकार हूँ, शिल्पी हूँ,  
 भर दूंगा डममें नये प्राण, चेतना नयी ।

(मूर्ति गढ़नेकी आवाज शुरू होती है, फिर शीघ्र ही बन्द हो जाती है।)

मन

मन पागल हो पंकज,  
 कुछ मेरी बात सुनो ।

पंकज

तुम क्यों अज्ञान  
 मुझको यो करने आये हो ?

मन

मैं तुम्हें मन्त्र दिव्याने आत्रा जीवनने ।

पंकज

मैं देव रहा हूँ

जीवनके सत्योको  
इन्ही मूर्त्तियोमे ।

मन

पाषाणोमे जीवनका सत्य नही मिलता,  
सत्योके फूल खिला करते है धरतीपर ।  
पाषाणोसे तुमको  
न उलझने दूंगा अब ।  
मै तुम्हें खीचकर  
जीवनकी धरतीपर लाने आया हूँ ।

पंकज

मै कहता हूँ,  
मुझको जाना है कही नही ।  
मै कलाकार साधना-निरत  
कर रहा अभी मै नयी सृष्टि ।

मन

तुम भ्रममे हो ।  
तुममे है इतनी शक्ति नही,  
तुम देख सको  
जीवनके निष्ठुर सत्योको ।  
सत्योको अपनी आँखोसे ओझल करके  
भ्रम-सृष्टि कर रहे हो प्रतिपल ।  
भ्रमकी दुनियामे  
तुम्हे नही रहने दूंगा,  
देखना तुम्हे होगा जीवनका कठिन सत्य ।

पंकज

ऐसी असत्य वाते क्यों करते हो ?  
बोलो,



मैं कलाकार,  
 जीवनके मत्प्रेका द्रष्टा ।  
 मैं देख रहा हूँ उन्हें मतत,  
 इसलिए कि उनको जगको भी दिखला पाऊँ,  
 इसलिए कि  
 प्रमुदित हो पाये समार  
 कलाकृतियोंमें उनका विद्य देख ।

मन

तुम चाह रहे हो  
 जगतीको प्रमुदित करना ?

पंकज

सच कहते हो,  
 मेरी कामना यही है,  
 जग यह हंस पाये ।  
 मेरी मावना सफ़ठ होगी,  
 जब मेरी कला-सृष्टियोंमें  
 जग पाएगा उत्काम-हाम ।

मन

इन बातोंपर  
 मुझको विश्वास नहीं होता ।  
 कामना तुम्हारी होनी यदि,  
 जगतीको सुखी बनानेकी,  
 पहले तुम सुखी बनाने  
 अपनी पत्नीको, माँको, अपने नन्हें शिशु को ।

पंकज

क्या कहते हो ?

मन

मैं सत्य कह रहा हूँ पकज !  
 तुम जीवनके सत्योसे आखे फेर रहे !  
 तुम कहते हो,  
 तुम निर्मित करते हो अनुपम मूर्तिया नयी,  
 मैं कहता हूँ,  
 मूर्तियाँ नही,  
 भ्रण-सृष्टि तुम्हारी है केवल !  
 तुम देख रहे,  
 अपनी आँखोंके सम्मुख नित,  
 नन्हा मोहन बीमार पडा है शय्यापर,  
 पत्नी बेचैन हो रही हे !

( कर्ण सगोतके साथ एक स्मृति-दृश्य प्रारभ होता है )

मोहन—माँ ! माँ !

बेला—क्या है बेटा ? प्यास लगी है क्या ?

मोहन—हाँ माँ, पानी दे ।

बेला—पहले दवा पी ले बेटा, फिर पानी पीना ।

मोहन—नही माँ, मैं यह दवा नहीं पीऊँगा, बडी कडवी लगती है ।

बेला—दवा पीएगा, तभी तो जल्दी अच्छा हो जायगा ।

मोहन—तू रोज यही कहती है, पर मैं अच्छा नहीं होता । बाहर कब खेलने जाऊँगा माँ ? शाति और रामू रोज खेलते हैं ।

बेला—तुम भी खेलने जाओगे मेरे लाल ! पहले अच्छा तो हो जाओ ।

मोहन—मैं कब अच्छा होऊँगा माँ ?

बेला—अब दो-चार दिनमे ही अच्छे हो जाओगे ।

मोहन—तब तुम मुझे खानेको दोगी न ?

बेला—हाँ बेटा, मैं तुम्हारे लिए बडी अच्छी-अच्छी चीजे बनाऊँगी ।

मोहन--मैं मदेग खालूंगा माँ, रमगुल्ले भी ।

बेला--मैं तुम्हें सब कुछ दूँगी मोहन ।

मोहन--तू मुझे जल्दी अच्छा कर दे माँ । बाबूजीने कहकर तोई अच्छी दवा मँगा देना ।

बेला--बाबूजी ! ( साँस खाँचकर ) बाबूजीको फुरमत नहीं रहती बेटा ! वे हमें अपना काममें लगे रहते हैं ।

मोहन--मेरे लिए वे काम छोड़कर जरूर दवा ला देंगे माँ ।

बेला--मोहन बेटा, उनके पास पैसे भी तो कम हैं ।

मोहन--इसमें क्या हुआ माँ ! तू बहाना करती है । मैं कहूँगा तो, मेरे लिए वे जरूर दवा ला देंगे ।

बेला--देख, वे आ ही रहे हैं ।

मोहन--कहाँ हैं माँ ?

बेला--आ ही गये । देखिए न, मोहन कबसे आपको गोज रहा है । आपको तो अपनी मूर्तियोंमें छुट्टी नहीं मिलती ।

पक्कज (निकट आता हुआ)--तया कहें, थोड़ा-सा काम बाली रह गया था, मोचा, पूरा ही कर लें । मोहनकी तबीयत कैसी है ?

बेला--आपको इसकी चिंता थोड़े ही है ?

पक्कज--चिंता क्यों नहीं है ? लेकिन काममें इस तरह उग्रज जाता हूँ कि कुछ याद ही नहीं रहता । और, मूर्तियाँ बेकार तो नहीं बना रहा हूँ, उनमें पैसे भी तो मिलेंगे ।

बेला--पैसे क्या खाक मिलेंगे ! मूर्तियोंके प्रेमी कितने हैं ?

पक्कज--हैं क्यों नहीं ? दुनियामें अनेक कला-पारंगमी हैं ।

बेला--साल दो सालमें कोई दो मूर्तियाँ खरीद ही लेंगा, तो सा टनीमें त्रिन्दगी चढ़ेगी ? मैं खबरे खटती हूँ, कोई दूसरा काम कर लो ।

पक्कज--नहीं बेला, मुझमें दूसरा काम न होगा ।

मोहन--बाबूजी !

पकज—क्या है वेटा ?

मोहन—मुझे जल्दी अच्छा कर दीजिए वाबूजी । मैं खेलने जाऊँगा ।

पकज—तू अच्छा हो जाएगा मोहन ।

मोहन—आपने यह बड़ी कडवी दवा ला दी है, मैं इसे नहीं पीऊँगा ।

आप कोई अच्छी दवा ला दीजिए ।

पकज—अच्छी दवा ? ला दूँगा वेटा । तू जल्दी अच्छा हो जाएगा ।

( स्मृति-दृश्य समाप्त )

मन ( जोरकी हँसी )

तुम कलाकार हो, शिल्पी हो ।

तुम चाह रहे

उल्लास-हाससे भर देना इस जगतीको ।

लेकिन अपने नन्हे शिशु,

अपनी पत्नीको

तुम तनिक न प्रमुदित कर पाते ।

पकज

सच कहते हो ।

विधुध्व, विकल हो उठता हूँ

मैं उन्हें देख ।

मेरे अतरके तार-तार वज उठते हैं,

वह चलती है आँखोंसे करुणाकी धारा ।

लेकिन क्या करूँ,

विवदा हूँ मैं ।

ये पत्थर माँग रहे मुझसे आकार नये ।

आकृतियाँ माँग रही मुझसे जीवन-स्पन्दन ।

मैं कलाकार,

इनको निरारा कैसे कर दूँ ?

( मूर्ति गडने की आवाज )

मन

लगता मुझको,  
विधिप्ल हो गये हो पकज !  
पापागोकी वागी तुम मुनने हो प्रतिश्रण,  
लेकिन मोहन ही कातर ध्वनि  
अतरतक तनिक तुम्हारे नहीं पहुँच पानी ?

पकज

मुझको अथात मत करो अधिक !  
उनकी स्मृतियोंको सोने दो ओं मेरे मन !  
मेरे अतरको और न अधिक कुरेदो तुम !  
मैं शिन्पी हूँ,  
गढ़ रहा मूर्त्तिया जगके हित,  
मेरी साधना न भग करो  
इन बातों ने ।

मन (हँसते हुए)

साधना !  
साधना इसे तुम कहते हो !  
तुम पागल हो !  
तुम भाग रहे हो जीवनके सपपमि !  
पापाणोंके मँग जज-जज  
पापाण हो गये हो तुम भी !

पंकज (आश्चर्य में)

क्या कहते हो ?  
पापाण हो गया मैं भी ?  
तुम निष्ठुर हो,  
तुम अतरकी बदल न तनिक हो मुन पाने ।  
देखो, मेरे उरमे

आकाशाएँ हैं जाग रही कितनी,  
 मेरी पलकोमे सपने उमड रहे कितने !  
 मेरी साँसे जगकी  
 मगल-कामना किया करती सदैव !  
 तुम कैसे कहते हो,  
 मैं भी पापाण हो गया हूँ  
 इन पापाणोके सँग ?  
 मेरे उरमे तो जाग रही  
 जीवन-विद्युत् इतनी सशक्त,  
 जो पापाणोको भी  
 नवजीवन देती है,  
 चेतना नग्री उनके प्राणोमे भरती है !

मन

आश्चर्य यही तो  
 होता है मुझको पफज !  
 तुम कहते हो,  
 कैसे निराश कर दूँ मैं इन पापाणोको ?  
 लेकिन निराश करते अपनी प्रिय बेला को  
 तुमको न तनिक लज्जा आती !  
 है याद,  
 कौन-सी आशाएँ थी  
 जाग उठी उसके मनमे ?

(मधुर वाद्य-संगीतसे स्मृति-दृश्य प्रारंभ होता है)

बेला—(हल्की हँसी)

पफज—बड़ी ख़ुश हो बेला !

बेला—मैं ख़ुश न होऊँ, तो दूसरा कौन होगा ?

पफज—आख़िर बात क्या है ?

बेला—मुझमे खुजीकी बात पूछ रहे हो ? आज मुझमे सुजी दूमरी कौन नारी होगी ।

पकज—क्यो ?

बेला—“क्यो”का जवाब मैं नहीं देती ।

पंकज—जरा सुनूं भी ।

बेला—तुम्हारे-जैसा कलाकार तो खुद समझ जाएगा ।

पकज—कलाकारकी पत्नी कह दे, तो अच्छी बात न होगी ?

बेला—तुम तो मुझे चिढाने लगते हो । तुम्ही बतला दो तो कैसा हो ?

पकज—नहीं बेला, मैं पहली बूझना नहीं जानता । मैं तो मूर्ति गढ़ना जानता हूँ, पत्थरकी मूर्ति ।

बेला—एक मेरी मूर्ति नहीं बना दोगे ?

पकज—तुम तो मेरी कलाकी प्रेरणा हो । अपनी प्रत्येक मूर्तिमें मैं तुम्हारी ही आत्माका मगीत भरता हूँ । मैं कितना प्रसन्न हूँ, तुम्हारी जैसी जीवन-मगिनी पाकर ।

बेला—यह तो तुम उट्टी बात कहते हो ।

पकज—उट्टी बात कहता हूँ ?

बेला—और नहीं तो क्या ? खुद तो मैं हूँ कि तुम्हारे-जैसे कलाकारकी पत्नी हूँ ।

पकज—पगळी ! (हटकी हसी)

बेला—हमने क्यो हो ? मैं झूठ कहती हूँ ?

पकज—झूठ क्यो कहोगी बेला ! लेकिन मैं सोच रहा हूँ कि क्या तुम हमेशा खुशी रह सकोगी ?

बेला—मैं तुमने ऐसी बातें नहीं सुनना चाहती । मेरा मन आशक्ति हो उठता है । मैं तुम्हारे साथ रहना मुझे पसंद है ।

पकज—तुम मेरी बात नहीं समझती !

बेला—मैं समझती हूँ । तुम कलाकार हो, शिखी हो । मुझे तुम्हारी

प्रतिभापर, तुम्हारी शक्तिपर विश्वास है। मैं जानती हूँ,  
तुम मुझे दुखी नहीं होने दोगे।

पकज—हाँ बेला, मैं तुम्हें दुखी नहीं होने दूंगा। तुम्हारे होठोंकी  
मुस्कानके लिए मैं सब कुछ करूँगा।

बेला—तुम कितने अच्छे हो।

(स्मृति-दृश्य समाप्त)

मन—(ज़ोरकी हँसी)

तुम कितने अच्छे हो पकज। (हँसी)

पकज

तुम हँसने आये हो मुझपर ?

मन

मैं हँसने नहीं यहाँ आया,

(व्यग्यसे)

यह तुमसे कहने आया हूँ,

तुमने अपनी बेलाको सुखी बनाया है।

मुस्कान अघरपर खिलती रहती है उसके,

आँखें उसकी मुस्काती हैं,

हो सुख विभोर,

उल्लास-हासके गीत सदा वह गाती है।

तुम कितने अच्छे हो पकज। (हँसी)

पकज

मैं कहता हूँ,

मुझपर न हँसो अब और अधिक,

ओ मेरे मन।

मन

मैं हँसता नहीं तनिक तुमपर।

कुछ बीती बातें याद करा देता हूँ बस।

उन मधु-दिवसोंकी स्मृतियाँ,



बोलो, कहाँ गयी ।  
 बेलाकी पलकोंके सपने क्या कहने हैं ?  
 उमके मनका विग्राम  
 भला क्या हार गया ?  
 तुमने ये जो आश्रामन दिव्ये कभी उमको,  
 वे पापाणोमे टकराकर क्या भूठ हुए ?  
 क्या सनमुन ही  
 तुम देन नहीं पाते उमकी इच्छाओंको ? --  
 जो मिमरु-मिमरुकर गेती है,  
 जो घुट-घुटकर मिट जाती है !

पक्क

ब्रम, रहने दो ओ मेरे मन ।  
 मैं मुन न सकूँगा ओर अनिक ।  
 नोयी म्मृनियोंको जगा-जगा  
 मुझको अयात क्यों करते हो ?  
 मैं कल्याणर हूँ,  
 मुझे नाशना करने दो ।  
 (मूर्त्ति गढ़नेकी आवाज)

मन

टहरो पक्क ।  
 भागो न अभी ।  
 भागते नहीं दगा तुमका ।  
 मोचो तो कुछ,  
 तुम पापाणोमे टकराना बट छाड,  
 बही श्रम आर दूसरा करते यदि,  
 घन-वैभव मिथ्या,  
 नुन मिथ्या,

जीवनमे हँसी-खुशी तव आकर लहराती,  
 बेला मुस्काती,  
 मोहन किलकारी भरता,  
 साधोकी कलियाँ खिल जाती ।  
 कितना सुन्दर लगता यह जग ।

पंकज

रहने दो अब  
 ओ मेरे मन ।  
 तुम दुनियाको रगीन बना  
 साधना-भ्रष्ट मुझको यो करने आये हो ।  
 लेकिन मैं अपने पथसे भ्रष्ट नहीं हूँगा ।  
 है मुझे ज्ञात,  
 इस दुनियाकी यह चमक-दमक,  
 यह रगीनी,  
 सब नश्वर है, है क्षणिक, तुरत मिट जाएँगी ।  
 मैं नश्वरताके लिए  
 अमरताको न कभी भी खो सकता ।

मन

यह बात अमरताकी  
 तुमने कैसी छेडी ?

पंकज

ओ मेरे मन,  
 तुम अचे हो,  
 तुम समझ न पाओगे सब कुछ ।

मन

पत्थरके प्रेमी,  
 जरा मुझे समझाओ भी ।

पंकज

जो रग दिखाते हो मुझको  
 इस दुनियाके,  
 वे सबके सब धुल जाएँगे !  
 बेला न रहेगी,  
 रह न सकेगा मोहन भी,  
 औ, कलाकार पंकजकी  
 नश्वर देह कभी मिट जाएगी !  
 मिट जाएँगे,  
 जगके वैभव-ऐश्वर्य सभी !  
 मिट जाएगी  
 दुनियाकी सारी चमक-दमक !  
 लेकिन यह अनुपम कला-मृष्टि  
 जगके ध्वमोपर भी सदैव मुस्काएगी !  
 युग-युग तक कलाकार पंकजकी  
 गौरव-गाथा गाएगी !  
 सब मिट जाएँगे,  
 वर्तमानके प्राणी है,  
 लेकिन यह मेरा कलाकार  
 है तोट रहा इस वर्तमानकी सीमाएं  
 छेनीके निपटुर, निर्मम कुछ आपातोंमें !  
 आनेवाली सदियोंमें भी  
 यह कभी न मिटनेवाला है ।  
 यह गौरव देख रहे हो नुम ?  
 देवो भी तो ।

( वाद्य-संगीतमें नया स्मृति-दृश्य प्रारंभ होता है । वहुतेरे लोगोंके  
 जमीन खोदनेकी आवाज सुनायी पड़ती है । )

आदमी १—अरे भई, इतने जोरसे कुदाल न चलाओ ।

आदमी २—क्यो ?

आदमी १—कही ऐसा न हो कि जिन मूर्तियोंकी खोजमे हम मिहनत कर रहे हैं, वे हमारी कुदालकी ही चोटसे टूट जायें ।

आदमी २—हाँ, अभी-अभी तो यह छोटी-सी पत्थरकी मूर्ति मिली है ।

आदमी १—इसीलिए तो कहता हूँ कि बड़ी मूर्तियाँ भी शीघ्र ही मिलेगी । अच्छा, जल्दी-जल्दी काम करो ।

(कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—यह देखिए, एक नयी मूर्ति यह निकली ।

आदमी १—कितनी सुन्दर है ! मैं कहता हूँ, अभी और मूर्तियाँ निकलेगी । काम करो ।

(कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—यह देखिए—एक नयी मूर्ति और निकली ।

(कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—एक मूर्ति और !

आदमी १—इतनी मूर्तियाँ ! कलाका अनुपम भंडार पा लिया हमने ! कितनी सुन्दर है ये !

आदमी २—इनकी कला तो देखिए ! इनकी एक-एक रेखा बोल रही है ! ये कितनी सजीव लगती हैं !

आदमी १—किसकी बनायी हुई है ?

आदमी २—नाम तो इस मूर्तिके नीचे खुदा हुआ है ।

आदमी १—क्या नाम है ?

आदमी २—मूर्तिकार पकज ।

आदमी १—मूर्तिकार पकज ! तुम हमारी श्रद्धाके पात्र हो ! हम तुम्हारे चरणोपर अपनी श्रद्धाजलियाँ अर्पित करते हैं !

आदमी २—आश्चर्य है कि हम ऐसे महान् कलाकारके विषयमे कुछ नहीं जानते थे । पता नहीं, यह किस युगका कलाकार है !

- आदमी १—मूर्तियोंपर सन्-भवत्का उल्लेख तो अवश्य होगा ।  
 आदमी २—होना तो चाहिए ।  
 आदमी १—जरा गोरसे देरतो ।  
 आदमी २—देख रहा हूँ । (जरा ठहकर) यह तो किमी मन्त्र ही उल्लेख है ।  
 आदमी १—पढो भी तो ।  
 आदमी २—उन्नीस मी पचाम ।  
 आदमी १—तो, इसमे सदेह नही कि मूर्तिकार पकज बीसवी मरीके पूर्वार्द्धमे रहा होगा ।  
 आदमी २—उसकी कला गजबकी है ! आज इतनी सभियोंके बाद भी उसकी मूर्तियोंमे इतनी शक्ति है कि ये हमारे मनको गुर-गुदा सके ।  
 आदमी १—मचमुच वह महान् कलाकार था ।  
 आदमी २—ये मूर्तियाँ हमारे गौरवकी वस्तु हैं ।  
 आदमी १—इन्हे हम अपने म्यूजियममे ले चले ।  
 आदमी २—हां-हां, हमे इनका सरक्षण करना चाहिए ।  
 मन (जोर को हँसी)  
 पकज  
 क्यों हमने ही  
 ओ मेरे मन ?  
 मन  
 पागल सपने छल रहे तुम्हे ।  
 पकज  
 पागल सपने ?  
 मन  
 मैं ऐसे सपनांतो  
 पागल ही बहना हूँ ।  
 ये निम्कर होकर छीन गये हैं

तुमसे मधुमय वर्तमान ।  
 अमरत्व प्राप्त करनेके हित  
 तुम दौड रहे हो अधो-से अपने पथ पर ।

पंकज

क्या कहते हो ?  
 मैं दौड रहा हूँ अधो-सा ?

मन

तुम देख नहीं पाते  
 जीवनके सपनोंको,  
 जो वर्तमानकी धरतीपर  
 सामने तुम्हारे विखरे है ।  
 तुम कहते हो,  
 ये वर्तमानके सुख-वैभव  
 सब नश्वर है,  
 चाहिए तुम्हे अमरत्व कही ।  
 मैं कहता हूँ,  
 तुम भ्रममे हो ।  
 तुम खोज रहे अमरत्व यहाँ,  
 वह भी नश्वर, क्षण-भगुर है !

पंकज

वह भी क्षण-भगुर है कैसे ?

मन

तुम देख नहीं पाते उसको ?  
 तुम कहते हो,  
 बेला, मोहन मिट जाएँगे,  
 इस दुनियाके चमकीले रंग धुल जाएँगे,  
 दस्त वर्षोंमे सब चमक-दमक होगी मलीन ।

तुम अमर रहोगे  
इन्ही मूर्तियोंमें छिपकर !  
मैं कहता हूँ,  
ये कला-मूर्ष्टियाँ भी  
खडित हो जाएँगी !

पंकज

कैसे खडित होगी,  
मैं समझ नहीं पाता !

मन (हँसी)

तुम समझोगे इसको कैसे ?  
भ्रमका आवरण  
तुम्हारी आँखोंपर छाया ।  
क्या देख नहीं सकते  
कि कभी तूफान-बवडर आएंगे,  
घरती उठेगी,  
आगमान थराएगा ?

(आँवी, तूफान, भूकंप आदिकी भयकर घटनायाँ दूरसे धीरे-धीरे उठकर तेज हो जाती हैं। बहुत-से लोगोंकी आवाजें सुनायी पडती हैं 'भागो, भागो' 'जान बचाओ' आदि)

पुरुष-स्वर १—अरे रात्रिय, तुम यहीं गडे हो ?

पुरुष-स्वर २—जीर क्या कर ?

पुरुष-स्वर १—भागते क्यों नहीं ?

पुरुष-स्वर २—भागकर कहा जाऊ ? देखते नहीं ? समती क्या है  
डोड रही है, आगय फट रहा है, काडे-ताडे काडर जा  
आ रहे है, अग्निय बटनी आ रही है, दान जात माया र  
है। माया हाता है, प्रत्य आर्य ती रहेगा।

पुरुष-स्वर १—तुम भी गजबके आदमी हो । यो खट-भटे प्रकृत्यकी  
बाते सोच रहे हो ।

पुरुष-स्वर २—जो सामने देख रहा हूँ, उसे मोच रहा हूँ । ये बड़े-  
बड़े आलीशान महल गिरकर चूर-चूर हो रहे हैं, धरती फट  
रही है, सभी बह रहे हैं, बह रहे हैं, आह ।

( आवाज तेज होकर कम होती है )

मन (अट्टहास)

कलाकार पकजकी

सब मूर्तियाँ ध्वस्त हो जाएँगी । (हँसी)

पकज

इतना न हँसो ओ मेरे मन ।

मैं पागल हो जाऊँगा सचमुच इन्हे सोच ।

मन (हँसी)

मैं क्यों न हूँ ?

तुम खोज रहे अमरत्व यहाँ ।

अमरत्व भला इस धरतीपर

मिल पाता है ?

धरतीपर सब कुछ नश्वर है,

क्षणभंगुर है,

आशकासे जीवनका

प्रतिक्षण कपित है ।

तूफान-बवडर

जल्का-सझावातोका भय तो है ही,

सभव है,

जगके भले आदमी,

शांति चाहनेवाले नर

कुछ ऐटम बम भी बरसा दे ।

(बहुत-से हवाई जहाजोंकी आवाज । विस्फोट, आह-चीत्कार  
आदिकी ध्वनियाँ )

मन (अट्टहास)

तब कलाकार पकजकी

ये मूर्तियाँ कहीं बच पाएँगी ? (हँसी)

अमरत्व चाहनेवाले भावुक कलाकार । (हँसी)



पंकज

वस !

रहने दो, रहने दो,  
हँमो न और अधिक  
ओ मेरे मन !

सच कहते हो,  
अमरत्व नहीं इस धरती पर !

भ्रम है, सब मिथ्या है !  
मेरी साधना, कला-कौशल,  
सब निष्फल है !

मेरी मूर्तियाँ सभी  
खण्डित हो जाएँगी !

मैं खबर इन्हे करूँगा क्या ?  
प्रतिमे, तुझको मिटना ही है,  
तो बनकर भला करेगी क्या ?

(पत्थर पर जोरसे हथौडा मारने की आवाज)

पंकज

आह !

मैंने यह क्या कर दिया आज ?  
मेरी यह अनुपम कला-मूर्ति  
हो गयी नष्ट मेरे हाथों !

मैं पागल हूँ,  
मैं उलझ रहा हूँ, जाने क्यों,  
अपने मनने !

मैंने अपनी प्रतिमा  
खण्डित कर दी पत्थर में !  
यह प्रतिमा, मेरी कला-मूर्ति !

जिगमगे रचनेमें  
मृगें जानम-गुण मिळता था,  
मनोप हृदयता होता था !  
मैं हिम्मे कीटें मर्नि रचंगा मनुमोहन,  
पत्थरमें ज्योति जगाऊंगा !

(वाद्य संगीतमें समाप्ति)

# वे अभी भी क्वॉरी हैं !

(बाद्य संगीतसे दृश्य प्रारम्भ)

रेखा—रात बीत रही है माधव !

माधव—मेरी आँखोमे नीद नहीं है ।

रेखा—मैं दहती हूँ, अब सो जाओ ।

माधव—नहीं रेखा, अभी मैं नहीं सो सकता ।

रेखा—न मालूम, तुम्हे कभी-कभी क्या हो जाता है ।

माधव—हो क्या जाता है, यो ही कुछ सोचने लगता हूँ ।

रेखा—मैं भी तो सुनूँ, क्या सोच रहे हो !

माधव—तुम्हे क्या बतलाऊँ ?

रेखा—क्यों, मेरे जानने योग्य नहीं है ?

माधव—नहीं रेखा, जानने योग्य क्यों नहीं है, लेकिन मेरा मन कुछ अशात-सा है ।

रेखा—यही तो जानना चाहती हूँ कि इस शातिकी वेलामे तुम अशात क्यों हो ?

माधव—अशात ! (हल्की हँसी) मैं कालिदासके 'अभिज्ञानशाकु-तलम्'की बात सोच रहा हूँ रेखा !

रेखा—तो इसमें अशात होनेकी क्या बात है ?

माधव—अशात होनेकी बात नहीं है ?

रेखा—(हल्की हँसी) कवि और कलाकार सचमुच पागल होते हैं, यह बात तो तुम्हे देखकर ही मान गयी हूँ माधव !

माधव—मैं पागल हूँ ? कालिदास पागल थे ! अन्यायी !

रेखा—तुम्हे क्या हो गया है माधव ?

माधव—कुछ नहीं, कुछ नहीं ! आज मैं विश्वकवि रवीन्द्रनाथ

ठाकुरका एक निव्व पढ रहा था। उसकी पक्तियाँ अभी भी मेरे कानोमे गूँज रही हैं। सुनती हो ?

रेखा—नहीं माधव !

माधव—वाह ! यह गूँजती हुई आवाज़ तुम नहीं सुनती ?

स्वर—संस्कृत-काव्योमे दो तपस्विनियाँ और हैं, जो हृदयको तपोवन बनाकर उसमे निवास करती हैं। वे हैं प्रियवदा और अनुसूया। पतिगृह-गामिनी शकुन्तलाको विदा करके वे रोती-रोती लौट आयी। नाटकमे फिर उनका प्रवेश नहीं देया गया, उन्होने फिर हमारे हृदयोमें ही आमन जमा लिया।

माधव—सुनती हो रेखा ?

रेखा—क्या सुना रहे हो माधव ? मैं तो कुछ भी नहीं सुनती।

माधव—कुछ भी नहीं सुनती ? सुनो भी तो !

स्वर—शकुन्तलाके पतिगृह-गमनके बाद प्रियवदा और अनुसूयाका क्या हुआ, यह बात शकुन्तला नाटकके लिए विष्णुकुल ही अनावश्यक है, किन्तु क्या इसीलिए वह अकथित और अपरिमेय वेदना वहीपर शान्त हो गयी ? क्या वह हमारे हृदयमें विना छन्द और विना भाषाके ही मदा जाग्रत नहीं रहने लगी ?

माधव—यही तो मैं भी कह रहा हूँ रेखा !

रेखा—क्या कह रहे हो तुम ? मुझे तो कुछ मालूम ही नहीं होना।

माधव—हुँह, तुम्हें क्या मालूम होगा ?

रेखा—तुम्हीं रातभर मालूम करते रहो ! मुझे तो नीद आ रही है। मैं सो रही हूँ।

माधव—अच्छा रेखा, सो जाओ, मेरा भी मन जब शान्त होगा, सो जाऊँगा। (क्षणिक शान्ति के बाद) क्या रेखा, सो गयी ? कालिदामने प्रियवदा और अनुसूयाके प्रति सचमुच अन्याय किया है—अन्याय !

(धीरे-धीरे उठता हुआ स्वप्न-सूचक संगीत)

वृत्तना—कलाकार माधव ! कलाकार !

माधव—कौन हो तुम ?

कल्पना—मैं ? इमने तुम्हे क्या मतलब ?

माधव—तो, तुम मुझे पुकार क्यों रही हो ?

कल्पना—तुम्हे शान्ति देनेके लिए ।

माधव—शान्ति ?

कल्पना—हाँ-हाँ, तुम अशांत हो न ? मैं तुम्हें शान्ति देना चाहती हूँ ।

माधव—शान्ति दोगी ? कैसे ?

कल्पना—कैसे क्या मतलब ? तुम शान्ति नहीं चाहते ही क्या ?

माधव—चाहता क्यों नहीं ?

कल्पना—तो, आओ । शीघ्रता करो । मेरे साथ चलो ।

उड़ चलो । पीछे लौट चलो ।

(शून्यमें उड़नेकी आवाज)

स्वर—१९००-१८७५-१८५७

(भीड़की आवाज)

डुबेरसिंह—यह विद्रोहका झंडा खड़ा रहे, गिरने न पाये, जीत हमारी होगी !

स्वर—१८५०-१८३५-१८००-१७६०

विहारी—सीस मुकुट कटि काछनी, कर मुरली उर माल ।

यहि वानिक मो मन बसहु सदा विहारीलाल ॥

कल्पना—बटते चलो कलाकार !

माधव—आ रहा हूँ देवि ।

स्वर—१७२०-१७००-१६८८

तुलसी—निया राममय सब जग जानी ।

करौ प्रनाम जोरि जुग पानी ॥

कल्पना—माधव, और आगे बढ़ो ।

माधव—बट रहा हूँ ! क्या कहूँ, तुम्हें ?

कल्पना—कल्पना !

माधव—कल्पना !

स्वर—११०-८८०-४००-३००

माधव—और कहाँ कल्पना ?

कल्पना—और नहीं कलाकार ! मैं तुम्हें जीव ही एकनेको कहूँगी ।

माधव—वह कौन है वहाँ—उस पर्वत पर ?

कल्पना—वह यक्ष है, कालिदानका विरही यक्ष ।

माधव—आपादके मेव आकाशमे घिर रहे है, यक्ष व्याकुल हो रहा है  
कल्पना ! चलो न वही ।

कल्पना—नहीं माधव, मैं तुम्हें यक्षके पास नहीं, प्रियवदा और अनु-  
सूयाके पास ले जाऊँगी ।

माधव—कहाँ है वे ?

कल्पना—उन्हें ही तो देख रही हूँ । आगे बढ़ो ! वह देखो, वहाँ,  
उस कुजमे !

माधव—तो, चलो न वही ।

कल्पना—नहीं माधव, मैं वहाँ नहीं जाऊँगी ।

माधव—तब ?

कल्पना—तब क्या ? तुम चले जाओ । फिर लौटकर आना, तो  
साथ चलेगे ।

माधव—तुम क्यों नहीं चलती ?

कल्पना—मैं कहती हूँ, तुम जाओ, देर न करो । इच्छा होगी, चली  
आऊँगी ।

( चन्द्र रागोत्तरे दृश्य-परिवर्तन )

( चिड़ियोंकी चहचहाहट आदिकी आवाज )

प्रियवदा—( निज्ज आती हुई ) अनुसूया ! अनुसूया ! अरी पगली, मैं  
तुम्हें कबने पुकार रही हूँ, तुम्हें कुछ मुनायी ही नहीं पटना ?

अनुसूया—मचमुच मुझे पुकार रही थी ?

प्रिय०—तुम्हें चुनायी दे, तब तो । कर क्या रही हो ?

अनु०—यही एक चित्र बना रही हूँ प्रियवदा ।

प्रिय०—तुम्हारा तो मन चित्र ही में लगता है । देख, किनका चित्र है ?

अनु०—देखो न, यही तो है ।

प्रिय०—यह तो किसी राजकुमारका चित्र है ।

अनु०—हाँ प्रियवदा ।

प्रिय०—बड़ा सुन्दर है ! इसकी आँखोंसे कितनी मादकता वरम रही है !

अनु०—हाँ सखी !

प्रिय०—कैसे बनाया तुमने ? कहीं इस राजकुमारको देखा है क्या ?

अनु०—नहीं प्रियवदा, जहाँ तुम हो, वहाँ मैं । देखूंगी कहाँसे ?  
महाराज दुष्यतके बाद इस उपवनमें दूसरा कोई राजकुमार  
आया ही कहाँ ?

प्रिय०—हाँ अनुसूया, सच कहती हो । देखते-देखते आँखे थक गयी,  
लेकिन इस उपवनमें कोई राजकुमार नहीं आया । मन  
करता है,

अनु०—क्या मन करता है सखी ?

प्रिय०—यही कि महाराज दुष्यत-जैसा ही कोई राजपुरुष हमारा  
अतिथि होता, तो हम उसका कितना सत्कार करती !

अनु०—लेकिन कोई अतिथि हुआ तो नहीं ।

प्रिय०—यही तो सोचती हूँ अनुसूया, तुम कितनी भाग्यशालिनी हो !

अनु०—मैं ? भाग्यशालिनी हूँ ? (हल्की हँसी)

प्रिय०—भाग्यशालिनी तो हो ही ! अपनी कल्पनाके सप्तरमे कभी  
किसी महाराजको, कभी किसी राजकुमारको बुला लेती  
हो, और उसे अपने चित्रपटपर उतार देती हो !

अनु०—यह तो चित्रकलाकी महिमा है प्रियवदा !

प्रिय०—तुम्हारी चित्रकलाकी निपुणता मैं अभी भी नहीं भूली हूँ ।

तुमने शकुन्तलाके विदाके समय अपनी चित्रकलाके बलपर ही उमे राजकीय वस्त्र पहनाये थे ।

अनु०—हाँ सखी, उन दिनोकी याद न दिलाओ । वे तो सपने-जैसे बीत गये, फिर लौटकर आनेवाले नहीं हैं !

प्रिय०—हाँ अनुसूया, मैं भी यही सोचती हूँ, वे दिन फिर एक बार आ पाते !

अनु०—मेरे मनमे भी उन दिनोकी स्मृतियाँ मचल रही हैं प्रियवदा । उस दिन शकुन्तलाके मुखपर एक भीरा मँडरा रहा था, और उसी समय महाराज दुष्यत उपवनमे चले आये ।

प्रिय०—मैं तो उस भीरेको कवमे खोज रही हूँ सखी ! एक बार मेरे मुखपर भी मँडराता !

अनु०—लेकिन,

प्रिय०—लेकिन क्या, कुछ नहीं ! लताओको देखा, फूलोके निकट गयी, लेकिन वह भीरा कहीं न मिला !

अनु०—इन कल्पनाओंसे लाभ ही क्या है प्रियवदा ?

प्रिय०—हाँ सखी, ये कल्पनाएँ स्वप्न हैं, छलना हैं, इनमे उलझनेमे कोई लाभ नहीं । और, मैं भी कैसी बेसुध हूँ, क्या कहने आयी थी, क्या कहने लग गयी !

अनु०—क्या कहने आयी थी प्रियवदा ?

प्रिय०—यही कि उठो, घडा उठाओ, लताओ और वृक्षोको सीचनेका समय हो गया ।

अनु०—जरा यह चित्र पूरा न कर लूँ ?

प्रिय०—नहीं अनुसूया, शीघ्र उठो, पिता कण्व आयेंगे, तो क्या कहेंगे ? और, यह माधवी लता हमारे स्नेह ही पर तो जीवित है । याद है न, शकुन्तला इमे हमें ही मीप गयी थी !

अनु०—याद है सखी !

प्रिय०—लेकिन जाने दो अनुसूया ! कनी, नीती शता।  
क्या ?

अनु०—हा सखी, चलो, देखो न, माधवी ता हमें

प्रिय०—उठाओ घडा ।

(क्षणिक शान्ति, फिर पानी गिरनेकी लावार)

अनु०—प्रियवदा, उस झुरमुटने खडखडाहट कानी है नही है ।

प्रिय०—कोई मृग होगा । अच्छा सखी, भेगी बरानी ।  
जरा टीली कर दे न ।

अनु०—मैं क्या इनीलिए हूँ ? कभी शकुतलानी शकुनी वानी है  
थी, आज तुम्हारी कर दूँ ? अच्छा ।

प्रिय०—देखो सखी, कोई आ रहा है क्या ?

अनु०—यह तो मैं पहले ही कह रही थी ।

प्रिय०—शायद कोई अतिथि है ।

अनु०—सकोचने आगे नहीं बढ़ रहा है । बुला रो ।

प्रिय०—आइए, चले आइए । कौन है आप ? क्या सत्कार करे  
आपका ?

अनु०—आप बोलते क्यों नहीं ? आज्ञा दीजिए, आपकी पत्नी मेरा  
की जाय ?

माधव—कुछ नहीं देवि, कुछ नहीं । मुझे सेवा नहीं चाहिए । मैं  
केवल आपके दर्शन चाहता था ।

प्रिय०—दर्शन ?

माधव—हाँ देवि, तुम्हें देखने हीके लिए कालकी लम्बी दूरी पारकर  
चला आ रहा हूँ ।

अनु०—अहो भाग्य हमारे ! हमारे प्रति अभी भी किसीके हृदयमे  
स्निग्ध भावनाएँ हैं ? किसीके मनमे हमें देखनेकी आकांक्षा  
भी उठती है ?

माधव—क्यों नहीं अनुसूया ?



अनु०—अनुसूया ? तुमने हमारा नाम कैसे जान लिया अतिथि ?  
 माधव—क्षमा करो देवि, मैं कबने यही झुरमुटमें खड़ा तुम्हें देरा रहा था, तुम्हारी बातें सुन रहा था !

प्रिय०—शायद तुम प्रतीक्षा कर रहे थे कि कोई भौंरा हमारे मुसपर उड़-उड़कर हमें सताये, तब तुम हमारी रक्षाके लिए प्रकट हो !

माधव—नहीं देवि, मैं तुम्हें यों ही देख रहा था । न जाने क्यों, तुम्हें देखकर मेरे मनमें एक कैसी करुण रागिनी वजने लगती है, मेरे तार-तार झकृत हो जाते हैं !

अनु०—अरे, तुम अभी खड़े ही हो ? बैठो अतिथि, आसन ग्रहण करो । प्रियवदा, जा, कुटीसे कुछ फल-फूल ले आ ।

माधव—नहीं प्रियवदा, इस सत्कारकी कोई आवश्यकता नहीं । मैं तुम्हारे दर्शनसे ही तृप्त हो गया ।

प्रिय०—तो आओ अतिथि, इस कदलीपत्रके आसनको सुशोभित करो ।

माधव—यह स्थान तो शायद वही है, जहाँ दुष्यन्त बैठे थे ?

अनु०—हाँ अतिथि, यह तभीसे सूना है ।

माधव—लेकिन अनुसूया, मैं महाराज दुष्यन्तके आमनपर बैठने योग्य नहीं हूँ !

अनु०—ऐसा न कहो अतिथि, हम तो तुम्हें उन्हींके-जैसा समझती हैं ।

प्रिय०—हाँ अतिथि, हम तुम्हें अतिथि कब तक कहें ?

माधव—लोग मुझे माधव कहते हैं ।

प्रिय०—माधव !

अनु०—नाम तो बड़ा सुन्दर है !

प्रिय०—तुम्हें देखकर हमें लगता है, जैसे हमारे जीवन-काननमें भूल-भटककर सचमुच माधव चला आया हो !

माधव—तुम क्या कहती हो प्रियवदा ?

अनु०—प्रियवदा मच कहती है माधव ! तुम्हें देखकर मुझे दतना

वे अभी भी दर्जाने हैं

बानन्द होता है कि क्या कहें। गता है, ...  
याद आ गयी हो।

माधव—तुम कितनी भावुक हो अनुसूया।

अनु०—भावुक। (हल्की हँसी) लेकिन पन्द्रह '...'  
अन्तरमें मचलती हुई भावनाओंको पतना दिया।  
सहृदय हो।

माधव—मैं कवि हूँ अनुसूया।

प्रिय०—यह क्या कहा तुमने ?

माधव—यही तो कि मैं कवि हूँ। क्यों ? तुम्हारे मूर्खता ...  
छाया कैसे घिर आयी ? तुम आगमिनी क्या हो ...

प्रिय०—हमें कवियोंसे भय लगता है माधव।

अनु०—वे बड़े निष्ठुर होते हैं।

माधव—यह क्या कह रही हो तुम ?

प्रिय०—मच कह रही हूँ माधव।

अनु०—सुनी-सुनायी बात नहीं, अनुभवका सत्य है।

प्रिय०—कालिदास कवि थे।

अनु०—कवि ही नहीं, महाकवि थे।

प्रिय०—और, उन्होंने कितनी निष्ठुरता की है।

अनु०—हमें शाप दिया है।

प्रिय०—निष्ठुर शाप।

अनु०—दुर्वाभाके शापने भी कठिन।

प्रिय०—दुर्वाभाके शकुन्तलाको शाप दिया था, शकुन्तला शापग्रस्त  
हो गयी।

अनु०—लेकिन कालिदासका शाप आज भी हमारे शीशपर मँटरा  
रहा है।

माधव—कौन-से शापके विषयमें कह रही हो अनुसूया ?

- अनु०—नहीं देखते माधव ? वह देखो, आश्रमके चारो ओर महा-  
शापकी काली रेखा खिंची हुई है ।
- माधव—कैसी रेखा ? मैं तो नहीं देखता ।
- प्रिय०—नहीं देखते ? तुम भी कवि हो न ?
- माधव—यह क्या प्रियवदा ?
- प्रिय०—कालिदास निष्ठुर थे, उन्होंने हमारी आशा-आकाशाओपर  
अग्निवर्षा की है ।
- अनु०—हमारी कोमल भावनाओंकी कलियोंको अपने निष्ठुर हाथोमे  
मसल दिया है उन्होंने ।
- माधव—हाँ, यह तुम सच कह रही हो । मैं भी यही कहता हूँ ।
- प्रिय०—हाँ, तुम सहृदय हो, सरल हो । हमारी आशाओके मूर्त-  
मान रूप हो ।
- अनु०—हाँ माधव, कालिदास निष्ठुर थे, लेकिन सब तो एक-से नहीं  
होते । तुम कितने सुन्दर हो ! कितने सरल ! कितने सहृदय !
- माधव—तुम्हारे स्नेहकी वर्षासे मैं भीगा जा रहा हूँ । लेकिन, लेकिन  
इतनी वर्षा उचित नहीं है, उचित नहीं है अनुसूया !
- अनु०—उचित नहीं है ! उचित क्या है ? अनुचित क्या है ? कुछ  
नहीं, कुछ नहीं !
- प्रिय०—तुम कितने सरल हो माधव ! तुम निष्ठुर नहीं हो सकते !  
मैं जानती हूँ, तुम हमें मुक्त करने आये हो, कालिदासके  
शापमे मुक्त करने !
- अनु०—मैं जानती हूँ, तुम हमें इस आश्रममे मुक्त करने आये हो ।  
तुम हमें इस आश्रमसे, इस वदीगृहमे बाहर ले चलेगो, हमारी  
आशा-आकाशाओपर, हमारे स्वप्नोंपर मधुकी वर्षा करोगे !
- माधव—बोलो अनुसूया, मैं क्या करूँ ? कुछ समझ नहीं पाता ।  
प्रियवदा, बोलो ।
- प्रिय०—तुम कवि हो, सहृदय हो, तुम स्वयं समझने हो, मैं क्या करूँ ?

अनु०—हमें इस वदीगृहसे बाहर पहुँचा दो माधव !

इच्छाएँ घुट-घुटकर मिटती जाती हैं ।

प्रिय०—शीघ्रता करो माधव ।

माधव—क्या करूँ मैं ?

अनु०—ले चलो, हमें यहाँसे बाहर ले चलो, गजनगर्भ !

प्रिय०—तुम सोच क्या रहे हो ? सोचनेका समय नहीं ।

माधव—तो, चलो, लेकिन कोई पुकार रहा है क्या ?

प्रिय०—शायद पिता कण्व है ।

अनु०—क्या कह रहे हैं वे ?

बहुत-से स्वर—( गंजती हुई तेज बायाज में ) ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं है । ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं है । ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं है । ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं है ।

(तीव्र वाद्य सगीतसे समाप्ति)

## सहायक ग्रंथोंकी सूची

1. The Right Way to Radio Playwriting by Val Gielgud.
2. The Radio-Play: Its Technique and Possibilities by Felix Felton.
- 3 A guide to Radio Writing by W. Griffith.
- 4 Radio Plays & How to Write Them by Charles Hatton
- 5 Radio Theatre: edited by Val Gielgud
6. You're on the air by Lionel Gamlin.
7. The Film Sense by Sergei M Eisenstein.
8. How to Write for Radio by James Whipple.
9. The Stuff of Radio by Lance Sieveking,
10. Christopher Columbus by Louis Macneice.
11. The Dark Tower and Other Broadcast Plays by Louis Macneice
12. 100 Non-Royalty Radio Plays : compiled by Kozlenko
13. 5 Radio Plays : Introduction by Val Gielgud
- 14 Aspects of Broadcasting in India: A symposium (Publications Division, Ministry of Information & Broadcasting, Delhi)
15. B. B. C Quarterly.

# सुरुचिपूर्ण हिन्दी प्रकाशन

दार्शनिक, आध्यात्मिक, धार्मिक

|                             |                          |    |
|-----------------------------|--------------------------|----|
| भारतीय विचारधारा            | श्री मधुकर एम. ए.        | २  |
| अध्यात्म-पदावली             | श्री राजकुमार जैन एम. ए. | ११ |
| कुन्दकुन्दाचार्यके तीन रत्न | श्री गोभाचन्द्र 'नाम्नि' | २१ |
| वैदिक-साहित्य               | प० रामगोविन्द त्रिपाठी   | ६१ |
| जैन-शासन                    | प० सुमेरुचन्द्र दिवाकर   | ११ |

## उपन्यास, कहानियाँ

|                          |                                 |     |
|--------------------------|---------------------------------|-----|
| मुक्ति-दूत [उपन्यास]     | श्री वीरेन्द्रकुमार जैन एम. ए.  | ११  |
| सघर्षके बाद              | श्री विष्णु प्रभाकर             | १)  |
| गहरे पानी पंठ            | श्री अयोध्याप्रसाद गोयलीय       | २॥॥ |
| आकाशके तारे : धरतीके फूल | श्री कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' | २)  |
| पहला कहानीकार            | श्री रावी                       | २॥॥ |
| खेल-खिलौने               | श्री राजेन्द्र यादव             | २)  |
| अनीतके कंपन              | श्री आनन्दप्रकाश जैन            | ३)  |

## उर्दू-शायरी

|                       |                           |     |
|-----------------------|---------------------------|-----|
| शेरो-शायरी            | श्री अयोध्याप्रसाद गोयलीय | ८)  |
| शेरो-मुखन [पांचो भाग] | श्री अयोध्याप्रसाद गोयलीय | २०) |

## कविता

|                      |                              |     |
|----------------------|------------------------------|-----|
| वर्द्धमान [महाकाव्य] | श्री अनूप शर्मा              | ६)  |
| मिलन-यामिनी          | श्री हरिवंशराय 'वच्चन'       | ४)  |
| धूपके-धान            | श्री गिरिजाकुमार माथुर       | ३)  |
| मेरे बापू            | श्री हुकमचन्द्र 'बुस्तारिया' | २॥॥ |
| पत्र-प्रदीप          | श्रीमती शान्ति एम. ए.        | २)  |
| आधुनिक जैन-कवि       | श्रीमती रमारानी जैन          | ३॥॥ |

### संस्मरण-रेखाचित्र

|                     |                           |    |
|---------------------|---------------------------|----|
| हमारे आराध्य        | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ३) |
| संस्मरण             | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ३) |
| रेखा-चित्र          | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ४) |
| जैन-जागरणके अग्रदूत | श्री अयोध्याप्रसाद गोयलीय | ५) |

### ऐतिहासिक

|                                  |                             |      |
|----------------------------------|-----------------------------|------|
| खण्डहरोका वंभव                   | श्री मुनि कान्तिसागर        | ६)   |
| खोजकी पगडण्डियाँ                 | श्री मुनि कान्तिसागर        | ४)   |
| चीलूदप्र कुमात्पाल               | श्री लक्ष्मीगकर व्यास, एम ए | ४)   |
| कालिदासका भारत [भाग १]           | श्री भगवतशरण उपाध्याय       | ४)   |
| कालिदासका भारत [भाग २]           | श्री भगवतशरण उपाध्याय       | ४)   |
| हिन्दी जैन-साहित्य का सं० इतिहास | श्री कामताप्रसाद जैन        | २॥३॥ |

### ज्योतिष

|                           |                                   |     |
|---------------------------|-----------------------------------|-----|
| भारतीय ज्योतिष            | श्री नेमिचन्द्र जैन ज्योतिषाचार्य | ६)  |
| केवलज्ञानप्रश्नचूणामणि    | श्री नेमिचन्द्र जैन ज्योतिषाचार्य | ४)  |
| करलक्षण [ताम्रिक शास्त्र] | प्रो० प्रफुल्लकुमार मोदी          | ॥३॥ |

### विविध

|                                 |                                 |     |
|---------------------------------|---------------------------------|-----|
| द्विवेदी-पत्रावली               | श्री वैजनायसिंह विनोद           | २॥॥ |
| जिन्दगी मुसद्वाराई              | श्री कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' | ४)  |
| रजतरश्मि [एकांकी नाटक]          | डॉ रामकुमार वर्मा               | २॥॥ |
| ध्वनि और संगीत                  | प्रो० ललितकिशोरसिंह             | ४)  |
| हिन्दू-विवाहके कन्यादानका स्थान | श्री सम्पूर्णानन्दजी            | १)  |
| ज्ञानगंगा [सूक्तियाँ]           | श्री नारायणप्रसाद जैन           | ६)  |
| रेडियो-नाट्य-शिल्प              | श्री मिट्ठरावकुमार एम ए         | २॥॥ |
| शरत् के नारोपार [आलोचनात्मक]    | प्रो० रामस्वल्प चतुर्वेदी       | ४॥॥ |

भारतीय ज्ञानपीठ, दुर्गाकुण्ड रोड, बनारस









### लेखक

जन्म—श्रावण पूर्णिमा, वि० स० १९८४ ।

स्थान—सहनीपट्टी बक्सर [बिहार] ।

शिक्षा—बी० ए० [हिन्दीमे ऑनर्स], एम० ए० [हिन्दी] । पी० एच० डी० उपाधिके निमित्त हिन्दी-नाटकके क्षेत्रमे अनुशीलन ।

लेखन—मन् १९३९ में लेखन प्रारभ-कविताओं और कहानियोंका, बादमे नाटक और समीक्षात्मक निबन्धोंका । मन् १९५१ मे 'कवि गीतिनाट्य तथा मन् १९५४ मे रेडियो-काव्य-नाटकोंका संग्रह 'मृष्टिकी नास और अन्य काव्य-नाटक' प्रकाशित ।

रेडियोसे संबन्ध—मन् १९४८ मे रेडियो-नाटक-लेखन प्रारम्भ । अप्रैल १९५२ मे डार्ड वर्षों तक आल इंडिया-रेडियोके पटना केन्द्रमे नाटक-लेखक । मन् १९५४ मे न्हाँस आफ अमेरिका वाशिंगटनकी हिन्दी-सर्विस द्वारा आयोजित रेडियो-रूपक-प्रतियोगितामे एक रूपक सर्वश्रेष्ठ स्वीकृत एवं पुरस्कृत ।

प्रिय विषय—काव्य, नाटक, आलोचना, दर्शन, मनोविज्ञान, जीवन-चरित्र सम्मरण ।

